

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze

Ústav translatologie

## DIPLOMOVÁ PRÁCE

Magdaléna Rejžková

Dramatická tvorba afrických frankofonních  
autorů v českých překladech

---

*Dramatic production of Francophone African authors in Czech translation*

Praha 2012

PhDr. Jovanka Šotolová

## **Poděkování**

Na tomto místě bych chtěla poděkovat zejména vedoucí práce PhDr. Jovance Šotolové za trpělivost, vlídné slovo a mnoho cenných a inspirativních rad při zpracování tématu, Lucii Němečkové, Michalu Lázňovskému a pracovníkům Divadelního ústavu za pomoc při pronikání do světa afrického divadla a v neposlední řadě rodině, blízkým a přátelům. Bez všech těchto lidí by tato práce vznikala o poznání obtížněji.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyl využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 26. 8. 2012

Magdaléna Rejžková

## **Abstrakt v českém jazyce**

Diplomová práce pojednává o afrických frankofonních dramaticích a překladech jejich textů do českého jazyka. V teoretické části stručně popisuje vývoj divadla v Africe a jeho charakteristické prvky. V dalších kapitolách sleduje přijímání tohoto specifického žánru v Evropě a snaží se zmapovat jeho recepci ve Francii a v České republice. Zabývá se také historií českého festivalu Tvůrčí Afrika, který v roce 2011 po deseti letech skončil. Po dobu své existence hostil africké frankofonní autory, jejichž hry byly následně překládány do češtiny v rámci edice Současná hra Divadelního ústavu.

Z translatologického hlediska se práce zabývá překladem dramatu obecně (vychází z překladatelských teorií 2. poloviny 20. století, zejména z díla Jiřího Levého) a překlady z kulturně vzdáleného prostředí. V obecné rovině se snaží formulovat obtíže, na něž může narazit překladatel textů odlišných od jeho domácí kultury.

Na základě teoretických východisek byla provedena kritická translatologická analýza tří afrických her a jejich překladů do češtiny. Rozbor se věnuje především charakteristickým rysům originálu a komentuje způsob jejich překladu. Po stručném představení autora a dané hry se na základě rozsáhlé excerptce snaží zjistit, s jakou koncepcí překladatelé přistupovali k dílu a zda a v čem jsou výsledné překlady pro českého příjemce pochopitelné.

Práce je zakončena zhodnocením překladů a definováním hlavních problémů, s nimiž se setká překladatel afrických her. Definuje proto i specifické nároky na překladatele této oblasti. Závěrem se snaží zhodnotit potenciál překladů afrických her do češtiny.

Klíčová slova: frankofonní literatura, africká literatura, africké divadlo, africké drama, festival Tvůrčí Afrika, překlad dramatu, Caya Makhelé, Rodrigue Yao Norman, Afrika, frankofonie, translatologická analýza

## **Abstract**

This thesis deals with the dramatic production of Francophone African authors and the translation of their texts into Czech. The theoretical part briefly describes the history of African drama and its specific elements. The following chapters examine the perception of this specific genre in Europe - especially in France and the Czech Republic. The thesis also documents the history of the Czech festival Africa in Creation, which has been held in Prague in the first decade of the new millennium. During its existence, it presented many African authors. Later, their plays were translated into Czech within the series *The Contemporary play*, published by the Arts and Theatre Institute.

From the point of view of translatology, the study focuses on the general theory of the drama translation (based on the theories of translation from the 2nd part of the 20th century, especially the Czech model of Jiří Levý) and the post-colonial and cultural translation theories. In general, the aim of the study is to define the problems which the translator could be faced with translating the text from the culture which is diametrically different from the target one.

Based on this theoretical ground, a critical analysis has been made in order to examine three plays by African playwrights and their Czech translations. The characteristic features of the source texts are prospected in detail and the way of their transfer to Czech language is described. Each analysis introduces the author's life and the play itself. Through the large excerption, it focuses on the translators' approach to the play. The translations are also evaluated according to their comprehensibility for the Czech recipient.

In order to give a complex insight, the translations are commented and the main obstacles for the translator of African theatre are defined. As a result, the thesis describes the specific requirements concerning the translation. Finally, the study tries to evaluate the potential of translating African drama into Czech in the future.

Key words: francophone literature, African literature, African theatre, African drama, theatre festival Tvůrčí Afrika, drama translation, Caya Makhelé, Rodrigue Yao Norman, Africa, francophonie, translation analysis

## Obsah

1.	Úvod.....	8
2.	Metodologie .....	10
3.	Charakteristika divadla Černé Afriky .....	12
3.1.	Historie .....	12
3.2.	Současnost afrického divadla .....	15
3.3.	Hlavní prvky afrického divadla.....	16
4.	Recepce afrického dramatu ve Francii.....	18
4.1.	Africké divadlo ve Francii .....	18
4.2.	Frankofonní vs. francouzští autoři .....	19
5.	Recepce afrického dramatu v českém prostředí .....	22
5.1.	Festival Tvůrčí Afrika .....	22
5.2.	České překlady a inscenace afrických her .....	25
6.	Východiska translatologické analýzy .....	29
6.1.	Problematika překladu dramatických textů.....	29
6.2.	Problematika překladu textů z kulturně odlišného prostředí.....	32
6.3.	Specifická role překladatele .....	35
6.4.	Formální a stylistické rysy afrických her .....	36
7.	Translatologická analýza .....	37
7.1.	Caya Makhélé.....	38
7.2.	La Fable du cloître des cimetières.....	39
7.2.1.	Obecná charakteristika.....	39
7.2.2.	Analýza francouzského originálu .....	40
7.2.3.	Analýza překladu .....	48
7.2.4.	Závěr .....	58

7.3.	Sortilèges .....	59
7.3.1.	Obecná charakteristika hry .....	59
7.3.2.	Analýza francouzského originálu .....	60
7.3.3.	Analýza překladu .....	67
7.3.4.	Závěr .....	77
7.4.	Rodrigue Yao Norman .....	78
7.5.	Allo l'Afrique .....	79
7.5.1.	Obecná charakteristika hry .....	79
7.5.2.	Analýza originálu .....	80
7.5.3.	Analýza překladu .....	84
7.5.4.	Závěr .....	94
8.	Závěr .....	95
9.	Bibliografie .....	99
	Přílohy .....	105

# 1. Úvod

Tématem této diplomové práce je africké frankofonní drama a jeho překlady do češtiny. Africké drama zůstává obecně v České republice mimo pozornost odborné i široké veřejnosti. Málo se proto i překládá. V posledním desetiletí se nicméně v několika českých městech každoročně konal festival Tvůrčí Afrika, kde byly hry afrických frankofonních divadelníků uváděny. Překlady vyšly zároveň tiskem v edici Divadelního ústavu Současná hra.

Tato práce by měla zmapovat překlady těchto her a jejich recepci v českém prostředí. Přestože se jedná o velmi specializovanou oblast, bude zajímavé sledovat, jak jsou „exotické“ prvky přijímány na české divadelní scéně a jakou roli hraje v procesu uvádění afrických her do Čech jejich překlad. Nedílnou součástí práce proto bude i definice specifické role překladatele v inscenační praxi těchto her.

Cílem diplomové práce je popsat a zhodnotit recepci dramatické tvorby francouzsky píšících autorů původem z Černé Afriky v českém prostředí. Ta je však u nás okrajovou záležitostí, zabývá se jí jen velmi úzká skupina odborníků. Právě oni by měli být jedním z hlavních informačních zdrojů diplomové práce – ať už se jedná o divadelní režiséry, dramaturgy nebo překladatele. V teoretické rovině práce získá multidisciplinární charakter – bude se opírat o poznatky z více vědních oborů, kromě translatologie bude čerpat i z divadelní vědy, divadelní historie nebo literární vědy. Východiskem bude nastínění specifických rysů afrických divadelních her, a také okolnosti jejich cesty do Evropy.

V další části práce se translatologická analýza tří vybraných her soustředí na definování hlavních úskalí, na která může narazit překladatel textu z kulturně zcela odlišného prostředí. Vzhledem k tomu, že se jedná o texty dramatické, zjištěné poznatky by měly být přínosné i z hlediska problematiky překladu dramatu obecně.

Diplomová práce se zakládá na hypotéze, že africká frankofonní literatura u nás vychází, ale ne v takové míře, jak by mohla. Předpokládáme, že se jedná o málo probádanou oblast, v níž lze najít mnoho nových poznatků a souvislostí. Tato studie by proto mohla být jedním ze způsobů, jak přispět k tomu, aby zájem o africké drama v českém prostředí vzrostl. Má africké divadlo šanci prosadit se na domácí scéně? A jak se vyrovnávají překladatelé s tímto specifickým žánrem? Práce může dojít i k závěru, že o africké drama u nás zájem



není. I v takovém případě bude zajímavé identifikovat důvody tohoto jevu a sledovat, do jaké míry se na (ne)oblíbenosti podílí překlad.

Pozn.: V textu diplomové práce uvádíme ženská jména zahraničních osobností bez přechylování. Toto řešení jsme zvolili v zájmu přehlednějšího propojení textu a bibliografických odkazů, neboť práce se opírá i o cizojazyčné prameny. V analýzách vybraných her zjednodušíme systém odkazů na bibliografické zdroje, jaký byl použit v teoretické části, a u citovaných pasáží uvádíme pouze odkaz na paginaci v příslušném textu. Příjmení autorů skloňujeme pouze, když jsou ve tvaru přivlastňovacího přídavného jména (např. Makhelého).

## 2. Metodologie

Diplomová práce má multidisciplinární charakter. V první části bude vycházet z publikací o divadle Černé Afriky, ať už z českého, nebo frankofonního prostředí (Klíma, Růžička, Zima, 1972; Pavis, 2003; Brockett, 2008; Fryčer, 2003). Zásadní oporou z Francie budou práce teatroložky Sylvie Chalaye, která se africkým divadlem dlouhodobě zabývá (Chalaye, 2002, Chalaye, 2004). Stejnou roli zastává v českém prostředí divadelní režisérka, dramaturgyně a organizátorka festivalu Tvůrčí Afrika Lucie Němečková. Z translatologického hlediska bude důležité připomenout si problematiku překladu dramatu (Levý, 1998). Analýza by měla vycházet také z problematiky překladu jazykových univerzálií, kterými se zabýval Georges Mounin (Mounin, 1999), nebo z postkoloniálních teorií, jak je popisuje např. Maria Tymoczko (Tymoczko, 1999). Tématu překladu dramatu se v minulosti věnovali i studenti Ústavu translatologie na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy ve svých diplomových pracích (Nováková, 2010). Přímo na africké prostředí se zaměřily i některé studentky francouzštiny (Ondrušková, 2009, Darom, 2011). Velmi cenným zdrojem byla i vědecká práce Karine Le Guillou, studentky výše zmíněné Sylvie Chalaye (Le Guillou, 2003).

Vzhledem k malému množství specializované literatury budou jedním z informačních zdrojů práce řízené rozhovory s odborníky, kteří se s africkým frankofonním dramatem v Čechách setkali – s Lucií Němečkovou nebo překladatelem Michalem Lázňovským. Dalším informačním zdrojem budou i materiály a záznamy z festivalu Tvůrčí Afrika, který se konal každoročně v Praze od roku 2002. Vystoupila na něm řada současných afrických autorů, jejichž hry byly uvedeny v provedení českých i světových souborů. V rámci festivalu bylo publikováno i několik rozhovorů s tvůrci a pořadateli. Cenný materiál poskytly také doslovy dosud vydaných her.

Translatologická analýza bude čerpat z dostupných překladů afrických frankofonních dramatiků. Z nich vybereme tři, které by mohly představovat reprezentativní vzorek. Analýza by měla určit jejich hlavní znaky, sledovat dílčí překladatelská řešení i celkové vyznění textu v českém prostředí. Na jejím základě by pak mohly být stanoveny případné problémy pro překladatele podobných her a návrhy řešení obtížných míst. K obsahu práce je nezbytné podotknout, že se zabývá pouze dramatem Černé Afriky, neboť tuto oblast můžeme

považovat za víceméně jednotný celek s podobnou historií a z ní vyplývajícími podobnými znaky dramatu. Z tohoto důvodu do práce nebyli zahrnuti autoři ze zemí Maghrebu.<sup>1</sup> Autorka práce si je zároveň vědoma toho, že detailní prozkoumání všech významných autorů Černé Afriky přesahuje možnosti této práce. Důraz byl proto kladen na ty, kteří se prosadili v Evropě a jejichž texty mají jakýsi potenciál pro překládání do češtiny. Jména, která se objeví v této práci, bezpochyby patří k těm, která jsou například ve Francii už tak etablovaná, že mohou konkurovat domácím autorům.

---

<sup>1</sup> Mimo jiné i proto, že se jimi v diplomových pracích už zabývaly např. M. Ondrušková nebo M. Darom.

## 3. Charakteristika divadla Černé Afriky

### 3.1. Historie

Pro pochopení a interpretaci her současných afrických dramatiků je třeba nejprve nastínit vývoj afrického divadla. Divadlo v evropském slova smyslu na černém kontinentu až do příchodu evropských kolonizátorů na konci 19. století neexistovalo. Nebo o něm alespoň nejsou písemné důkazy. Na místní úrovni probíhaly podle Oskara G. Brocketta (2008, s. 790) spíše „performance“, projevy blízké divadlu. Plnily náboženské a obřadní funkce a jejich nezbytnou součástí byla hudba a tanec. Hrály se v místních jazycích na veřejných prostranstvích nebo v přírodě. Vůdčí postavou byl lidový vypravěč – tzv. griot.

I podle konžského dramatika Cayi Makhélé se *„africké divadlo ve francouzštině zrodilo s kolonialismem“*.<sup>2</sup> Evropští kolonizátoři pochopili důležitou roli performancí v místním prostředí i to, že by díky nim mohli místním obyvatelům snáze předat základy evropského myšlení a v té době zejména náboženství. K tomu však bylo potřeba překonat jazykovou bariéru. Lidé, kteří do té doby mluvili víc než osmi sty různými místními jazyky, se najednou museli učit jednotné angličtině nebo francouzštině. Ve školách se dozvídali o evropských dramaticích a někteří z nich začali podle jejich vzoru sami psát. Na periodizaci klíčových okamžiků vývoje divadla po příchodu kolonizátorů se shoduje většina odborníků na africké divadlo, například Lvov (1970), Makhelé (2003), Brockett (2008).<sup>3</sup>

- a) *30. léta 20. století* – platformou evropské výuky divadla se stává Škola Williama Pontiho, kterou kolonizátoři založili v roce 1930 v hlavním městě Senegalu, Dakaru. Měla sloužit k výchově učitelů pro celou západní Afriku. Ti se zde poprvé dozvídali o Molièrovi, Corneillovi nebo Racinovi. Adaptace klasiků se staly jedněmi z prvních her uváděných pro veřejnost.
- b) *30.–50. léta 20. století* – v souvislosti s politickou situací se po druhé světové válce rozšiřují národně-obrozenecká hnutí. Afričtí autoři bojují za vznik nezávislých

---

<sup>2</sup> Z besedy uskutečněné 8. března 2003 v rámci 2. ročníku afrických divadelních setkání – Tvůrčí Afrika, publikováno v časopise Svět a divadlo 3/2003.

<sup>3</sup> Vlastní periodizace autorky na základě prostudované literatury.

a svébytných států. A podle toho i píší. Uvědomují si utrpení, která jim způsobil život v područí kolonizátorů. První z nich, kteří pronikli do Evropy, se o to samé snaží na starém kontinentu. V průběhu 30. let se v Paříži formuje literární hnutí *négritude*. Založili je senegalský básník Léopold Sédar Senghor a Antilan Aimé Césaire s cílem obnovit černošskou kulturu a vrátit se k jejím hodnotám. Snahy hnutí podpořili i účastníci dvou kongresů afrických černošských umělců a spisovatelů – v roce 1956 v Paříži a o tři roky později v Římě. Na druhém kongresu se jednalo také o budoucím směřování divadla: „*Konstatovalo se, že v nové Africe se musí rozvíjet divadlo soudobé, avšak na jiném základě než v Evropě, totiž na základě tradičního afrického umění. Národních písní, tanců, vypravěčského mistrovství. Nové divadlo musí vytvořit vlastní repertoár spjatý s aktuálními problémy vývoje Afriky a ze světového repertoáru vybírat hry vybízející k osvobození a k boji za lidskou důstojnost.*“ (Lvov, 1970, s. 6) Kongres dále navrhl, aby v každé africké zemi vznikla národní škola dramatického umění.

- c) 60. léta 20. století – cíle vytyčené na kongresu se v následujících letech víceméně naplňují. V zemích, které ještě nezískaly nezávislost, stoupá touha po vyhnání kolonizátorů. A v těch svobodných se dramatici začínají vymezovat proti nastupujícím diktátorským režimům. V obou případech se divadlo zdá být vhodným prostředkem vyjádření vzpoury v místních i evropských jazycích. Divadlo této doby lze charakterizovat slovy „*společenské, sociální, militantní, které svým způsobem protestuje proti usurpátorské moci*“.<sup>4</sup> Rozšiřují se proto i poloprofesionální soubory. Ochotnické spolky, které dříve nešťastně adaptovaly Shakespeara nebo Molièra do afrického prostředí, teď přicházejí s vlastními hrami. V 60. letech už proto můžeme hovořit o prvním divadle v evropském slova smyslu. Podle N. I. Lvova (1970, s. 14) ale přechod od tradičního umění k pantomimě a divadlu probíhá „*nepozorovatelně a hladce*“. Vyvrcholením snah hnutí *négritude* i místních umělců bylo uspořádání prvního Světového festivalu africké černošské kultury<sup>5</sup> v Dakaru v roce 1966. Kromě hudby a tance se tam například hrála

---

<sup>4</sup> Z besedy uskutečněné 8. března 2003 v rámci 2. ročníku afrických divadelních setkání – Tvůrčí Afrika, publikováno v časopise Svět a divadlo 3/2003.

<sup>5</sup> Vznik festivalu inicioval Leopold S. Senghor. Poté se konal ještě dvakrát: v roce 1977 v Nigérii a v roce 2010 znovu v Dakaru.

férie<sup>6</sup> o nejtemnějším období historie Afriky. Diváci ji mohli vidět každý den pod širým nebem na ostrově Gore ležícím naproti Dakaru. Festival však především vyvolal velký zájem odborníků i veřejnosti ze všech afrických zemí, USA a Evropy.

- d) *80. léta 20. století* – dospívá generace 60. let. Sylvie Chalaye (Němečková, Chalaye, 2002) ji označuje jako „děti nezávislosti“. Neuspokojuje je život v nedemokratických režimech a dobrovolně, nebo z donucení, odcházejí do Evropy. Důležitou úlohu sehrála u frankofonních zemí Francie, která se snažila udržovat s bývalými koloniemi kontakt. Prostřednictvím organizace Frankofonie<sup>7</sup> podporovala africké umělce v tvorbě ve francouzštině a mnohým z nich poskytla v 80. letech azyl. Jiné zvala příležitostně na festivaly. A ti, kteří zůstali v rodné zemi, alespoň dostávali příležitost prezentovat své hry v mezinárodních médiích, jako například na rozhlasové stanici RFI. Ta od 80. let pořádala každoročně soutěž, jejímuž vítězi odvysílala hru. Afričané tak měli velkou motivaci, neboť rozhlas zůstává i dnes jedním z nejdůležitějších médií v Africe.

Autory 80. let podle Chalaye (Němečková, Chalaye, 2002) nepojí tolik původ, jako spíše podobná historická zkušenost. Často museli opustit své rodiny a začít nový život v neznámé zemi. Tematika kolektivní revolty proti režimu se proto mění v individuální boj – se samotou a vyhnanstvím. V jejich tvorbě dochází k obratu k jedinci a jeho osudům. A hlavními tématy se stává hledání identity a rozpolcení mezi dvěma světy – africkým a evropským.

Díla poslední jmenované generace patří k prvním, která byla systematicky překládána do češtiny v rámci edice *Současná hra*. Tato diplomová práce se zaměřuje právě na ni. Podle Chalaye (2001, s. 19-21) však označení generace neznamená, že by šlo o určitou homogenní divadelní formu. Spojovník vidí v tom, že její představitelé v téměř stejné době začali utvářet základy moderního afrického dramatu s charakteristickou estetikou, přestože každý tak činil

---

<sup>6</sup> Výpravná hra s fantastickými ději a postavami.

<sup>7</sup> Mezinárodní organizace Frankofonie – instituce, jejíž členy spojuje francouzský jazyk a společné hodnoty (jako např. kulturní rozmanitost, mír, demokratická vláda, upevňování právního řádu ...), uvedeno podle webových stránek Ministerstva zahraničních věcí ČR. [online]. Dostupné z: [http://www.mzv.cz/jnp/cz/zahranicni\\_vztahy/multilateralni\\_spoluprace/frankofonie/frankofonie.html](http://www.mzv.cz/jnp/cz/zahranicni_vztahy/multilateralni_spoluprace/frankofonie/frankofonie.html). [Cit. 3. 8. 2012].

jinou cestou. Chalaye<sup>8</sup> zdůrazňuje právě skutečnost, že tvorba soudobých afrických frankofonních autorů je i přes společný původ rozmanitá a velmi pestrá.

### 3.2. Současnost afrického divadla

Současné divadlo v Africe má několik podob. Některé z nich nastínil v roce 2003 Caya Makhélé během diskuzí na festivalu Tvůrčí Afrika.<sup>9</sup> Lidové divadlo přetrvává mezi nižšími a domorodými vrstvami obyvatel. V některých případech ovšem plní spíše ekonomickou než kulturní funkci. Jako turistická atrakce totiž často pro účinkující představuje jediný zdroj obživy. K vytvoření afrického kulturního dědictví však nejvíce přispívá forma klasického dramatického divadla. To sice často vychází ze západních modelů, režijní a scénografické pojetí je ale více spjata s Afrikou. Jedním z důvodů je nedostatek divadel či jiných míst, kde by se mohla představení hrát. Často se proto odehrávají venku na veřejných prostranstvích.

Podle Chalaye (Němečková, Chalaye, 2002) tkví hlavní problém současného afrického divadla ve financování. Divadelníci ani stát nemají peníze a divadla jsou odkázána na vlastní zdroje. Jednou z mála forem podporovaných státem je takzvané *théâtre d'intervention* – společenské divadlo v afrických jazycích, které plní osvětovou funkci. Probíhají tak například kampaně proti AIDS nebo hry o důležitosti alfabetyzace. Výjimku tvoří země, v nichž si již divadlo stačilo vybudovat tradici. Jedná se například o Senegal, kde byl v 60. až 80. letech prezidentem básník Senghor, který se o popularizaci divadla zasloužil.

Podle Guillou (2003, s. 45) bylo pro africké divadlo přelomové období konce 80. a začátku 90. let, kdy vzniklo několik divadelních festivalů, které se konají dodnes, například FITHEB (Le Festival International de Théâtre du Bénin), FESTHEF v Togu, Le Festival de Théâtre et de Marionnettes v Ouagadougou v Burkině Faso nebo Malaki Ma Kongo v Kongu. Na nich se setkávali autoři z různých zemí a mohli se tak představit novému publiku.

Ve všech zemích přesto zůstává problémem „malé povědomí o vlastních autorech. Jak ve své vlastní zemi, tak navzájem mezi státy. Současné africké autory, dramatiky nevyjímaje,

---

<sup>8</sup> Tamtéž.

<sup>9</sup> Z besedy uskutečněné 8. března 2003 v rámci 2. ročníku afrických divadelních setkání – Tvůrčí Afrika, publikováno v časopise *Svět a divadlo* 3/2003.

*známe zásluhou některých nakladatelství v Evropě lépe, než je znají v Africe samotné.*“ (Němečková, Chalaye, 2002) Je třeba zdůraznit, že přínos uvádění a vydávání afrických her v České republice proto netkví jen v obohacování domácí kultury, ale i rozšiřování povědomí o africké kultuře obecně.

### 3.3. Hlavní prvky afrického divadla

Pro překladatele afrických divadelních textů bude klíčové uvědomit si, že vycházejí (přestože některé už jsou ovlivněny evropskou tradicí) z naprosto odlišné divadelní kultury. Na tento fakt upozorňuje i překladatel Michal Lázňovský: *„Často to vypadá jako evropská hra, ale najednou, třeba až uprostřed hry, vás něco zradí. A objeví se africké prvky.“*<sup>10</sup> Tato kapitola by proto měla definovat základní a charakteristické prvky afrického divadla, s nimiž musí každý překladatel počítat:

Rytmus a tanec – africké divadlo si oproti evropskému mnohem více zakládá na vizuální a hudební složce než na mluvené. Děj proto posouvá kupředu nejen slovo, ale doprovází ho i tanec, zvuk tamtamů a dalších nástrojů. Rytmizované však bývají i jednotlivé promluvy. Překladatel se proto musí speciálně soustředit na zachování rytmu a formy. A zároveň samozřejmě zachovat obsah textu.

Symbolika kostýmů a gest – podobně jako je nezbytnou součástí představení pohyb herců, velkou roli sehraávají i kulisy, kostýmy a gesta. O to příznačnější, že mohou nést symbolické významy. Pro překladatele bude nezbytné nastudovat si například konotace barev, zvířat a dalších prvků a tyto symbolické významy nejen rozklíčovat, ale také se rozhodnout, do jaké míry bude nutné explicitovat či jinak informaci doplnit, naznačit.

Maska – hraje speciální úlohu v africkém divadle, potažmo v celé africké kultuře. Zakrývá identitu svého nositele a přiřkne mu novou tvář, novou podobu. Vytváří jinou bytost. V divadle je díky masce možné neomezeně přecházet mezi postavami. Postavy se také mohou násobit a nabývat různých podob. Téma masky se může prolínat i s hledáním identity, která je jedním z klíčových témat afrických her, zvláště u autorů žijících v Evropě.

---

<sup>10</sup> Osobní rozhovor s překladatelem Michalem Lázňovským, Praha, 12. 5. 2012.



„C'est toujours l'identité du peuple noir qui est en jeu : l'homme noir dans le monde.“ (Chalaye, 2001, s. 23) Fenomén propojování různých světů a postav proto musí vzít překladatel na vědomí a nesmí se jím nechat překvapit.

Mytologie – se symbolikou úzce souvisí i mytologie. Afričané v Evropě rádi odkazují nejen k minulosti svých národů, ale vzhledem k tomu, že mají evropské vzdělání, také k řecké a biblické mytologii.<sup>11</sup>

Nadpřirozené jevy, smrt – o Afričanech se prý říká, že „*nikdy nejsou sami*“,<sup>12</sup> což pro Evropana může být těžko pochopitelné. V africkém divadle je ovšem možné leccos – svět živých se prolíná se světem mrtvých, postavy se proměňují v jiné, věci promlouvají a na scéně se velmi často zjevují duchové či jiné nadpřirozené bytosti. Překladatel proto musí proniknout do tohoto světa odlišného vnímání a snažit se porozumět tomu, co je reálné, co patří do světa nadpřirozenosti a kdy se obě roviny setkávají.

Vypravěč – k africké lidové tradici patří i vypravěčství. Zvláště důležitý byl v některých kulturách „*griot, vypravěč a někdy „živý archiv“ společnosti, který ukládal do paměti a odevzdával potomkům kroniku kmene. V jiných kmenech byli vypravěči především baviči.*“ (Brockett, 2008, s. 790) Vypravěči jsou nezdárka hlavní a oblíbenou postavou divadelních her.

Publikum – zapojení publika je u afrických her mnohem zřetelnější než u evropských. Protože se původně odehrávaly venku v neohrazených prostorech, tedy bez jeviště a hlediště, jak jsme zvyklí u nás, nevznikala mezi herci a publikem žádná hranice. Diváci tak byli součástí hry a mohli se účastnit dění na scéně, ať už tleskáním, zpěvem nebo poznámkami. Tato skutečnost nemusí přímo ovlivnit práci překladatele, měl by ji ale mít na paměti.

Energie – překladatel her v edici Současná hra Michal Lázňovský, upozorňuje ještě na jeden důležitý aspekt, který určitým způsobem zahrnuje všechny předchozí, a tím je energie. Nejen že velmi oblíbeným, a také symbolickým prvkem v hrách je oheň, ale „ohnivé“ bývají i samy postavy. Podle Lázňovského „*vášnivé postavy hrají doslova o život a o smrt*“. Záleží už na každém překladateli, jak se s touto energií dokáže vypořádat, jejímu zachování ale minimálně může pomoci dodržováním rytmu a metrických hodnot.

---

<sup>11</sup> Uvidíme na příkladu *La fable du cloître des cimetières* v kapitole *Translatologická analýza*.

<sup>12</sup> Osobní rozhovor s překladatelem Michalem Lázňovským, Praha, 12. 5. 2012.

## 4. Recepce afrického dramatu ve Francii

### 4.1. Africké divadlo ve Francii

Jak bylo naznačeno v předchozích kapitolách, divadlo v Africe naráží na mnohé obtíže – ekonomické, politické i společenské (např. negramotnost). V současnosti se tedy rozvíjí především na evropské půdě. Mnoho autorů se snaží do jisté míry distancovat od tradičních afrických způsobů vyprávění a hledá nové cesty moderního afrického dramatu, ať na základech děl evropských klasiků, či nezávisle na jakémkoliv proudu (Caya Makhélé, Koffi Kwahulé, Kossi Efoui a další).

Africké drama se na území Francie dostává prostřednictvím jednotlivých autorů. Francouzská vláda a organizace Frankofonie se snaží pomáhat umělcům, kteří byli sužováni despotickými režimy. Díky nejrozličnějším stipendiím a podpoře francouzských ambasád tak postupně přicházejí do Francie lidé, kteří ve své domovině žili divadelní tvorbou – hráli divadlo nebo ho vyučovali, psali hry. Probíhá i mnoho studentských výměnných programů. Například Kossi Efoui byl za své hry v Togu pronásledovaný, potom ale získal stipendium francouzské rozhlasové stanice RFI a mohl odjet psát do Francie. Cizí prostředí, vytržení z rodinného zázemí a hledání nové identity v autorech vyvolávají ještě větší potřebu sdělovat své pocity a předávat je dál.

První generace se začíná utvářet na začátku 80. let 20. Století, přestože jméno „děti nezávislosti“ jim dala teprve teatroložka Sylvie Chalaye z Univerzity v Rennes, dnes přednášející na Sorbonně. Ta se specializuje na současné divadlo frankofonní subsaharské části Afriky. Napsala na toto téma celou řadu článků, studií a publikací. A vydala například publikace *Současná africká dramatika (Dramaturgies africaines d'aujourd'hui)* nebo *Černá Afrika a její divadlo v průběhu XX. století (L'Afrique noire et son théâtre au tournant du XX. siècle)*. Spolu s Olivierem Barletem založila časopis *Africultures* a stejnojmenné internetové stránky, kde vede divadelní rubriku. Do této první generace řadí autory, jako jsou Koffi Kwahulé, Caya Makhélé, Kossi Efoui, Léandre-Alain Baker nebo Koulsy Lamko. Jejich „otcem“ je podle ní konžský dramatik Sony Labou Tansi.

Klíčový podíl na jejich vzájemném seznámení a vzniku pomyslné generace má Festival Frankofonie v Limoges, založený roku 1984. Až do roku 2000 byla jeho ředitelkou Monique Blin, která v dramaturgii festivalu prosazovala podporu africké dramatiky. Afričané ve Francii dnes většinou působí v mezinárodních divadelních souborech, kde se setkávají lidé z celého světa. To se podle Chalaye odráží v jazykové podobě her, kdy autoři z různých zemí „*laissent notamment d'autres langue „parasiter“ la langue française ou la traverser de part en part.*“ (Chalaye, 2001, s. 14)

Za tzv. druhou generaci označuje Lucie Němečková<sup>13</sup> autory, kteří už nebyli v rodné zemi v bezprostředním ohrožení života, ale přesto z různých důvodů odešli do Evropy. Zde pak svádějí vnitřní boj o hledání své identity a rozhodují se, zda žít v Evropě nebo v Africe. Mezi hlavní představitele této mladší generace patří Rodrique Yao Norman, který chtěl původně v Togu založit hereckou školu, ale neměl na to dostatek peněz, a proto odjel do Belgie. Dále Gustave Akakpo žijící ve Francii. Zejména pro tvorbu této generace se vžilo označení *théâtre d'exil*, které odkazuje nejen na to, že píší v jiné než rodné zemi, ale hlavně na tematiku jejich děl.

Většinu autorů bychom mohli nazvat „renesančními“ osobnostmi, snad proto, že se o sebe musí postarat v jakémkoliv prostředí. Mnozí z nich se živí jako herci, píší divadelní hry nebo režírují. Koulsy Lamko také maluje a Alain Baker točí filmy. Velká část z nich píše také prózu, protože „*proniknout do kultury přes prózu je stále jednodušší než přes drama*“.<sup>14</sup>

## 4.2. Frankofonní vs. francouzští autoři

Vzhledem k dlouholetému pobytu ve Francii se většina afrických dramatiků považuje za francouzské autory. A přestože již získali renomé v odborných kruzích, společnost je stále řadí mezi autory frankofonní, nebo africké. Například ve slovnících či divadelních encyklopediích jim stále zůstává vyhrazena kapitola o africkém divadle, případně frankofonním, a nejsou považováni za francouzské autory.<sup>15</sup> Přestože pojem frankofonní literatura je definován jako: „*Toute littérature écrite en langue française est une littérature*

---

<sup>13</sup> Osobní rozhovor s Lucí Němečkovou, Praha, 6. 3. 2012.

<sup>14</sup> Tamtéž.

<sup>15</sup> Tamtéž.

*francophone*,<sup>16</sup> jak je vidět z praxe, propast mezi rodilými Francouzi a spisovateli z jiných zemí píšícími francouzsky zůstává. Ondrušková (2009, s. 10) uvádí, že umělci se cítili natolik dotčeni, že v roce 2006 sepsali manifest *Pour une « littérature monde » en français*. Reagovali na to, že nejsou bráni jako francouzští autoři, i když toho roku získali většinu francouzských literárních cen. Manifest podepsalo 44 literátů z Francie i jiných zemí světa. Z afrických dramatiků se připojil Koffi Kwahulé. Signatáři manifestu prohlašují, že označení *francophone* je v této době zavádějící a nesmyslné a že existuje pouze světová literatura psaná francouzsky:

*„Soyons clairs : l'émergence d'une littérature-monde en langue française consciemment affirmée, ouverte sur le monde, transnationale, signe l'acte de décès de la francophonie. Personne ne parle le francophone, ni n'écrit en francophone. La francophonie est de la lumière d'étoile morte. Comment le monde pourrait-il se sentir concerné par la langue d'un pays virtuel? Or c'est le monde qui s'est invité aux banquets des prix d'automne. À quoi nous comprenons que les temps sont prêts pour cette révolution. Fin de la « francophonie », et naissance d'une littérature-monde en français : tel est l'enjeu, pour peu que les écrivains s'en emparent.“<sup>17</sup>*

Marie Ondrušková se ve své práci zabývala díly arabských frankofonních spisovatelů. U nich nacházíme některé shodné prvky s autory Černé Afriky. Obě skupiny řeší klíčový problém, jakým jazykem budou psát. Řeší dilema, kdo bude jejich adresátem. Pro koho vlastně píší? Jsou jejich díla určena lidem z bývalých kolonií, nebo mezinárodnímu publiku? Pokud by byli zůstali v rodné zemi, mnoho z nich by možná zvolilo jako jazyk své tvorby místní dialekty. Vzhledem k tomu, že žijí v Evropě, však většina volí francouzštinu, která jim umožní oslovit jak Evropany, tak krajany z bývalých francouzských kolonií, kde už je dnes francouzština u lidí, kteří absolvují školní docházku, samozřejmostí.

Přestože většina autorů Maghrebu i Afričanů volí pro svou tvorbu francouzštinu, maghrebská literatura se zjevně těší nejen ve Francii větší popularitě. Poukazuje na to i fakt,

---

<sup>16</sup> Citováno podle Littérature francophone. *Wikipedia*. 12. 6. 2009. [online]. Dostupné z: [http://fr.wikipedia.org/wiki/Litt%C3%A9rature\\_francophone](http://fr.wikipedia.org/wiki/Litt%C3%A9rature_francophone). [Cit. 12. 8. 2012].

<sup>17</sup> Citováno podle *Pour une littérature-monde en français*. [online] Dostupné z: [http://poezibao.typepad.com/poezibao/2007/03/pour\\_une\\_littra.html](http://poezibao.typepad.com/poezibao/2007/03/pour_une_littra.html). [Cit. 12. 8. 2012].

že se více překládá do cizích jazyků. Alespoň podle studie Katrien Lievois (2006, s. 67–78) z roku 2006,<sup>18</sup> která srovnávala překlady všech frankofonních autorů do jiných jazyků. Z výzkumu vyplynulo, že první místa patří autorům pocházejícím z nefrankofonního prostředí (Beckett, Green, Ionesco, Gary, Kundera). Arabští autoři se však obecně umístili výše než afričtí. Až na 286. místě je senegalský filmový tvůrce a spisovatel Ousmane Sembene. Z dramatiků je nejvíce překládán Sony Labou Tansi.

Jak bylo uvedeno výše, afričtí autoři žijící ve Francii se nicméně těší určité podpoře „shora”. Na ministerstvu kultury je například podporuje odbor s názvem *Afrique en création*, který ve spolupráci s divadelní scénou *Comédie Française* uspořádal několik seminářů *Écritures d’Afrique*, v rámci nichž se afričtí autoři setkávají a pracují na svých hrách. (Němečková, 2005) Tyto hry se však čím dál častěji obracejí na „bílé” Francouze než na „černé”. Výjimku představuje podle Chalaye festival frankofonního divadla v Limoges, kam se sjíždí početnější africké publikum. Nejen tento festival svědčí o tom, že afričtí autoři jsou stále zváni hlavně na akce tematicky zaměřené na Afriku, případně kulturní rozmanitost, a proniknout do repertoáru francouzských divadel je pro ně nadále obtížné.

---

<sup>18</sup> Studie byla zveřejněna v odborném časopisu *Atelier de la Traduction* rumunské univerzity Stefan cel Mare de Suceava. Příspěvek Katrien Lievois uvádí přehled překladů francouzsky píšících autorů do jiných jazyků od roku 1979. Zahrnuje 1000 autorů. Z nich bylo 15 z arabských zemí (celkem 675 překladů) a 9 ze zemí Černé Afriky (194 překladů).

## 5. Recepce afrického dramatu v českém prostředí

### 5.1. Festival Tvůrčí Afrika

Jednou z prvních Češek, která se v poslední době začala o africké drama systematicky zajímat, byla dramaturgyně a režisérka Lucie Němečková. V roce 2000 ji na avignonském divadelním festivalu zaujalo divadlo La Chapelle du Verbe Incarné zaměřené na africké a karibské divadlo. V té době ho řídil Greg Germain – jeden z prvních herců černé pleti, kteří se o pár let později začali objevovat ve francouzské televizi. Lucie Němečková se na festivalu seznámila také s několika africkými autory, s již zmiňovanou francouzskou teatroložkou Sylvie Chalaye a vydavatelem afrických her ve Francii a Belgii Émilem Lansmanem.

O africké drama se následně začala zajímat čím dál více a snažila se rozšířit povědomí o něm v České republice. Její snahy podpořil tehdejší ředitel Divadelního ústavu Ondřej Černý a ředitelka ediční řady Současná hra Kamila Černá. Ti souhlasili s tím, aby v této edici vznikla „africká sekce“, v níž by vycházely hry současných afrických dramatiků. Edice byla podle Němečkové určená v první řadě divadelníkům a hlavně dramaturgům. Až v druhém plánu měla mířit ke čtenářům – s vědomím toho, že v České republice není zvykem kupovat si divadelní hry pro čtení, jako je tomu třeba ve Francii. Na tuto skutečnost upozorňuje i divadelní teoretička specializující se na francouzskou oblast Daniela Jobertová. Například pro Francouze je podle ní text klíčovou složkou dramatu, ne pouhým doprovodem obrazu. Francouzský divák je proto i čtenář. V českých zemích se *„ocitáme v bludném kruhu: nakladatelé se obávají vydávat náročnou a nelukrativní literaturu, divák tedy nemá přístup k textům, a vzhledem k tomu, že si nemůže vybudovat jistý „čtecí“ návyk, není pro nakladatele ani potenciálním kupcem. Z hlediska marketingu je v ČR vydávání divadelní literatury předem prohranou sázkou do loterie.“* (Jobertová, 2009, s. 86)

V souvislosti s ediční řadou vznikl i nápad založit festival, kde by se hry mohly hrát, a zároveň tak přilákat jejich autory do Čech. V tomto ohledu našla Lucie Němečková podporu ve Francouzském institutu, kde tehdy působila Frederika Smetanová (povoláním dramaturgyně, režisérka a herečka). Svou roli sehrál podle Němečkové i fakt, že na přelomu

tisíciletí byly francouzské instituce mnohem více nakloněny podporovat své bývalé kolonie než ty anglofonní. V době před deseti lety v České republice neprobíhalo mnoho akcí s „exotickou“ tematikou, jako je tomu dnes. Němečková uvádí jako příklad ochutnávky cizokrajných pokrmů, trhy s exotickým zbožím, workshopy nebo koncerty world music. To vše bylo podle ní před deseti lety teprve v kolébce.

S úvodním slovem „*O Africe k nám doléhají pouze kusé, jednostranné zprávy z novin, televize či prospektů cestovních kanceláří. Úvahy průměrného Čecha o africké současnosti jsou mnohdy zmatené, naivní, plné předsudků. Zatímco neznalost Shakespeara v našich zeměpisných šířkách neomlouvá, neznalost afrických kultur se v obecném povědomí nepovažuje za součást všeobecného vzdělání!*“<sup>19</sup> se tedy ve dnech 21.–25. března roku 2002 uskutečnil první ročník festivalu Tvůrčí Afrika aneb Všichni jsme Afričané. Proběhl nejen v Praze, ale i Hradci Králové a Liberci, kde ho podpořily místní pobočky Francouzské aliance. Historickou událostí se stala návštěva jednoho z nejznámějších soudobých afrických dramatiků Koffiho Kwahulé, jehož hru *Nestyda* vydal Divadelní ústav v edici *Současná hra* v překladu Michala Lázňovského. Od přelomu sedmdesátých a osmdesátých let 20. století, kdy v Informativní edici DILIA vyšlo pár textů Nigerijce Wole Soyinky,<sup>20</sup> to byl první kontakt se současnou dramatikou afrického kontinentu.

Během dalších ročníků (postupně se festival rozšířil i do Brna, Plzně, Olomouce a Ostravy) na přehlídku postupně přijížděli nejvýznamnější představitelé afrického frankofonního dramatu (José Pliya v roce 2004, Gustave Akakpo v roce 2007, Koulsy Lamko v roce 2010). Souběžně Divadelní ústav vydával jejich hry (viz následující kapitola).

Po deseti letech konání festivalu se jeho organizátorka Lucie Němečková v roce 2011 rozhodla, že další ročníky pořádat nebude. Jedním z důvodů bylo složité financování, neboť festival byl dotován z grantů Ministerstva kultury a Magistrátu hlavního města Prahy, které však s sebou nesly každoroční nejistotu. A nepokrývaly ani celé náklady na festival. Zároveň se Němečková sama cítila poněkud zklamaná tím, že „*festival přitáhl spíš lidi zaměřené na*

---

<sup>19</sup> NĚMEČKOVÁ, L. Budme všichni Afričani. 20. 2. 2002. [online]. Dostupné z: <http://www.afrikaonline.cz/view.php?cislocclanku=2002042001>. [Cit. 16. 8. 2012].

<sup>20</sup> Wole Soyinka publikoval převážně v angličtině, je mj. prvním africkým autorem, který získal Nobelovu cenu za literaturu (1986).

*francouzštinu, přes jazyk a kulturu než divadelníky. To bych mohla spočítat na prstech jedné ruky, kolik jich tam skutečně přišlo, kolik si hry přečetlo a nějakým způsobem se tím zabývalo. Ale studenti francouzštiny, tam to mělo velký dopad.*<sup>21</sup> Nedostavil se tedy kýžený efekt rozšíření afrických her do běžného repertoáru českých divadel. Organizátorka proto usoudila, že je na čase jednu etapu ukončit a pro příští roky zvolit jinou formu propagace než festival. Hodlá se soustředit především na vydávání a objevování nových autorů.

Podobně skepticky se k šíření africké kultury prostřednictvím divadla staví i Michal Lázňovský. Největší problém spatřuje ve financování a současné kulturní politice, která u divadel sleduje více návštěvnost než kvalitu. Současně naráží i na „zkostnatělost“ české divadelní scény, kdy se ani mladí autoři neodvážejí sáhnout po neosvědčeném kusu. Vydávání afrických her v edici Divadelního ústavu ovšem Lázňovský hodnotí zpětně jako ojedinělý projekt, který splnil svůj cíl – tedy představit Čechům současné africké autory. Podle svých slov sám ani nepočítal s tím, že by se všechny dočkaly uvedení na scéně (viz následující kapitola).

Co se týče recepce afrických her, mají Češi přesto podle Lázňovského větší dispozice je přijmout, než například Francouzi: *„Pro Francouze je to větší problém než pro Čechy, oni jsou zvyklí na intelektuální, akademický způsob hraní. Češi nemají dvorskou tradici. V něčem jsou méně odříznutí od přírody. Problém je jen v tom, že jsme nevěřící. Proto pak může dojít k nepochopení třeba vtipů o smrti.*“<sup>22</sup> Němečková ovšem podotýká, že Francouzi už jsou otevřenější k cizím kulturám, zatímco v České republice může stále sehrávat svou negativní roli rasismus.

---

<sup>21</sup> Osobní rozhovor s Lucíí Němečkovou, Praha, 6. 3. 2012.

<sup>22</sup> Osobní rozhovor s Michalem Lázňovským, Praha, 12. 5. 2012.



## 5.2. České překlady a inscenace afrických her

V edici *Současná hra* Divadelního ústavu vyšlo celkem devět her autorů ze subsaharské Afriky. Všechny v nákladu přibližně tři sta kusů. Přeložil je Michal Lážňovský za asistence své ženy Matyldy.

*Tabulka 1: Seznam afrických her vydaných v edici Divadelního ústavu Současná hra*

Autor	Hra	Rok
Koffi Kwahulé	Nestyda	2002
Caya Makhélé	Bajka o lásce, pekle a márnici	2003
José Pliya	Maska Siky	2004
Kossi Efoui	Převozníkův malý bratr, Procházka s anonymními sousedy	2005
Léandre-Alain Baker	Dny se vlečou, noci taky	2006
Sony Labou Tansi	Antoine mi prodal svůj osud	2007
Gustave Akakpo	Habbat Alep	2008
Rodrique Norman	Haló, Afriko!	2009
Koulsy Lamko	Žena z Haiti	2010

Kromě uvedení na festivalu Tvůrčí Afrika se některé z nich hrály i na jiných scénách. Jednou z prvních byla *Nestyda* Koffiho Kwahulé, která měla premiéru 8. prosince 2003 v Divadle Disk v režii Miloše Horanského a Evy Salzmannové. Možná kvůli svému prvenství přilákala zvědavost diváků a setkala se s pozitivním ohlasem. Podle dobových kritik (např. Hrdinová, 2004) se studenti pod vedením zkušených režisérů také dobře vyrovnali s obtížným textem. V Divadle Disk se hrála v roce 2009 i další hra stejného autora *La Dame du café d'en face*. Tentokrát ve ztvárnění divadelní společnosti Ni chis ni mus. Ta o rok dříve zahrála i hru Gustava Akakpo *Catharsis*. Obě hry režírovala Hélène Charmay a přeložila

Magdalena Laval.<sup>23</sup> Dvou inscenací se dočkala i *Bajka o lásce, pekle a márnici* od Cayi Makhélé. Do svého repertoáru ji zařadilo Divadlo Na Prádle. Režisérka Lída Engelová připravila i rozhlasové verze Efouiho hry *Převozníkův malý bratr* a Pliyovy hry *Maska Siky*. Na přípravě rozhlasových her byl podle Němečkové vidět i přístup k africkému dramatu obecně. Herci na první čtení hrám nerozuměli a připadaly jim příliš obtížné, po bližším prozkoumání ale všichni objevili mnohohrstevnost témat a nakonec se shodli na tom, že jim hra otevřela nové obzory.

Nejnovějším počinem na české scéně je poslední hra Cayi Makhélé *Sortilèges*. V rámci cyklu *Zlínské kroky do Evropy* ji uvedlo Městské divadlo ve Zlíně 9. ledna 2012. Následně proběhlo i scénické čtení v Praze ve Francouzském institutu. O překlad se postarala Jana Podhorská. Režisérka hry Zuzana Patrátová podle svých slov zvolila tuto hru zejména z toho důvodu, že se v ní Makhélé inspiroval českou kulturou a motivem Rusalky. Tvůrci proto měli pocit, že se hra Čechů také týká a mohou jí porozumět: „*S ohledem na znalost autorova života a okolností jeho emigrace do Francie se jako první interpretace nabízí problém střetu „bělošské“ a „černošské“ kultury v Africe. Já si však myslím, že je pro české publikum důležitější autorova inspirace právě „naší“ Rusalkou a Vodníkem (hlavní hrdinka Ondina se ztotožňuje s Rusalkou. Mluví o Dvořákovi jako o člověku, který jako „jediný pochopil, co může cítit dívka v mém věku“). Mytické postavy Rusalky a zejména Vodníka totiž do textu přinášejí další důležitou interpretaci: setkání současné materiální kultury (a toho, „co dneska žijeme my“) se světem přírody, mýtů, opomíjených či zapomenutých odkazů ke kořenům kultury.*“<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> Obě hry se hrály jednorázově ve francouzštině s českými titulky, které se nám bohužel nepodařilo získat. Nebyly nikde publikované a sloužily pouze jako podklad pro danou inscenaci.

<sup>24</sup> E-mailová korespondence s režisérkou hry Zuzanou Patrátovou, 8. 5. 2012.

*Tabulka 2: České divadelní inscenace afrických her*

<b>Autor</b>	<b>Hra</b>	<b>Divadlo</b>	<b>Režisér</b>	<b>Překladatel</b>	<b>Datum uvedení</b>
K. Kwahulé	Nestyda	Divadlo Disk	M. Horanský, E. Salzmannová	M. Lázňovský	8. 12. 2003
K. Kwahulé	Katarze	Divadelní společnost Ni chis ni mus v Divadle Disk	Hélène Charmay	Magdalena Laval (české titulky)	29. 3. 2008
K. Kwahulé	Ta z baru odnaproti	Divadelní společnost Ni chis ni mus v Divadle Disk	Hélène Charmay	Magdalena Laval (české titulky)	13. 6. 2009
C. Makhélé	Bajka o lásce, pekle a márnici	Divadlo Na prádle	P. Hruška	M. Lázňovský	13. 9. 2004 až 9. 3. 2005
C. Makhélé	Čarování	Městské divadlo Zlín	Zuzana Patránková	Jana Podhorská	9. 1. 2012 až 25. 5. 2012
K. Effoui	Převozníkův malý bratr, Procházka s anonymními sousedy,	Divadlo Viola	L. Engelová	M. Lázňovský	14. 4. 2005, 2006
J. Pliya	Syndrom dobrodince	Studio Damúza	J. Tošovský	J. Tošovský	Březen 2006

*Tabulka 3: Rozhlasové inscenace divadelních her*

<b>Autor</b>	<b>Hra</b>	<b>Stanice</b>	<b>Režie</b>	<b>Překlad</b>	<b>Rok uvedení</b>
C. Makhelé	Bajka o lásce, pekle a márnici	Český rozhlas 3 - Vltava	L. Engelová	M. Lázňovský	2003
J. Pliya	Maska Siky	Český rozhlas 3 - Vltava	Ivan Chrz	M. Lázňovský	2004
K. Effoui	Převozníkův malý bratr	Český rozhlas 3 - Vltava	L. Engelová	M. Lázňovský	2005
L.-A. Baker	Dny se vlečou, noci taky	Český rozhlas 3 - Vltava	L. Engelová	M. Lázňovský	2006

## 6. Východiska translatologické analýzy

### 6.1. Problematika překladu dramatických textů

Translatologická analýza musí vycházet z předpokladu, že dramatický text má svá specifika, která ho odlišují od ostatních typů textů a která musí překladatel respektovat. Procesu překladu by mělo předcházet zjištění, zda se výsledný text bude prezentovat v psané podobě, nebo jestli už je určen k přímé inscenaci konkrétním souborem. Dvojí možnosti překladu dramatických textů se ve své diplomové práci zabývala i studentka ÚTRL Alena Nováková: *„Zatímco při procesu překladu se jedná o transformaci jednoho jazykového kódu do druhého, jde u inscenace o transformaci znakového systému do jiného znakového systému nebo spíše znakových systémů.“* (Nováková, 2010, s. 15)

Pokud jde o překlad afrických her, například Michal Lázňovský uvádí, že nevěděl, zda budou inscenovány nebo ne, proto volil „neutrální“ cestu. Tak aby mohly sloužit jako kvalitní překlad pro čtení, a zároveň jako podklad pro inscenaci, v níž by režisér (dramaturg) nemusel provádět zásadnější úpravy. Všechny africké hry v edici *Současná hra* podle něj byly překládány tak, aby mohly splnit obě funkce – čtenáře obeznámit se vzdálenou kulturou a režisérům a dramaturgům umožnit uvést text na pódium. V analýze proto musíme počítat s tím, že vedle umělecké funkce budou překlady plnit také informativní funkci. O té se zmiňoval již Jiří Levý: *„Informativní funkce překladu je zpravidla tím silnější, čím odlehlejší je literatura, kterou překládáme.“* (Levý, 1998, s. 98)

Z Levého můžeme vycházet i při identifikaci dalších klíčových prvků pro překlad divadelních textů:

- a) Mluvnost – český klasik teorie umění Otakar Zich při definování dramatického díla zdůrazňuje: *„Dramatické dílo se skládá ze dvou současných, nerozlučných a názorných složek různorodých, totiž z viditelné (optické) a slyšitelné (akustické).“* (Zich, 1986, s. 18)
- Vzhledem k druhé složce je podle Levého zásadní, aby čtenář, potažmo divák, textu rozuměl hned na poprvé. Během představení se nemůže k textu vrátit a z toho důvodu mu musí být vše jasné na prvních poslech. Překladatel by měl proto podle něj upřednostňovat kratší promluvy a nejlépe souřadná spojení. Důraz by měl být kladen i

na zvukovou podobu, tedy pokud možno nekomplikovanou výslovnost replik. V tomto ohledu ovšem musí překladatel afrických her narazit na problém. Ten popsala ve své práci i Kristýna Balajová (2010, s. 21) na příkladu francouzského dramatika Bernarda Marie Koltèse, který měl mimochodem velmi blízký vztah k Africe: *„Sám Koltès si ve své tvorbě tohoto principu nijak zvlášť necenil a hercům práci neulehčoval; i ve francouzských originálech je konstrukce vět místy složitá a běžné řeči vzdálená. Není žádoucí, aby se překladatel v podobných pasážích snažil například o větnou stavbu, která by umožňovala snadnější deklamaci, a popřel tak charakter výchozího textu (jak navrhuje např. Levý 1983, s. 162).“* Na stejnou situaci narazíme i při překladu afrických her. Jak již bylo zmíněno v charakteristice afrického divadla, jeho dialogy se významně liší od těch klasických v evropském divadle. Často přecházejí v monolog, vstupují do nich další postavy a podobně. Příznačná je pro ně naopak často délka. Překladatel by proto měl tento příznačný rys respektovat (neřídít se striktně tím, co navrhuje Levý). I v dlouhé a složité promluvě ale samozřejmě překladatel může volit taková řešení, která vedou k co nejpříjemnějšímu zvukovému zážitku, a tím pádem i snazšímu pochopení.

- b) Hratelnost (volný překlad termínu Susan Bassnett „playability“) – překladatel je podle ní jakousi spojnicí mezi textem a inscenací, mezi projevem psaným a fyzickým. *„At all times the translator must hear the voice that speaks and take into account the ‘gesture’ of the language, the cadence rhythm and pauses that occur when the written text is spoken.“* (Bassnett, 2004, s. 122) Bassnett upozorňuje na to, že překladatel musí brát na vědomí paralingvistické složky komunikace – tedy intonaci, přízvuk, tón, rytmus a hlasitost. Musí mít i větší odstup od čistého textu než například u překladu prózy. A musí mít vždy na mysli široké publikum, které přijde na představení s očekáváním divadelního zážitku vnímaného všemi smysly.
- c) Kontext – podobně jako u Bassnet lze s Levým souhlasit v tom, že si překladatel musí být vědom vztahů na scéně, ať už mezi postavami, nebo postavami a předměty na jevišti. Překladatel proto musí mít v každém okamžiku před sebou pomyslný vizuální obraz scény a orientovat se například v prostředcích deise: v každém okamžiku vědět, na co odkazují ukazovací zájmena, a podobně. Tento jev podle Levého proto často vyžaduje od překladatele odpoutání se od textu jako jazykové řady: *„Text divadelní hry není do sebe uzavřená jazyková řada, ale spíše dynamická soustava významových podnětů, z nichž se za součinnosti ostatních složek divadelního projevu (herec, scéna) vytvářejí*

*dramatické útvary, tj. situace a souhry postav.*“ (Levý, 1998, s. 192) Trefně nazývá tento fenomén J. L. Styan (1964, s. 49): „*Dialog je lešení, pod nímž se budují jevištní významy. Základní význam vyplývá z taktického zacházení s herci v jejich elementární roli lidských figurek na dramatické šachovnici, z aranžování „postav“ do „situací.*“ Rolí překladatele je podle něj podpiřat tuto dramatickou řachovnici.

- d) Funkční jednotka: celek – Otakar Zich (1986, s. 67) upozornil na to, ře „na počátku dramatu není slovo“, ale dramatická situace. A díky postupnému vývoji situací se tvoří děj. Nesporné je proto i Levého tvrzení, ře jednotkou řekladu musí být u divadelního textu celek. Vztah řekladatele k textu tedy musí být „pružný“, protože někdy se musí více soustředit na zachování stylu, jindy může převážít požadavek mluvnosti. I přes tuto pružnost je ale nezbytná „jednotná koncepce a jednotný přístup k dílu“. (Levý, 1998, s. 97) Toto konstatování bude zvláště platit pro řeklady afrických her, tedy řeklady z kulturně odlišného prostředí, kde se řekladatel často setkává s místními názvy, křestními jmény a podobně. Podle Levého se právě na těchto detailech ukáže, zda řekladatel jejich prostřednictvím dokázal sjednotit dílo jako celek.

U řekladu těchto „zvláštních jedinečností“ (místní názvy, křestní jména, oslovení atd.) se můžeme opřít o metodu navrženou Jiřím Levým. Podle něho existují tři způsoby:<sup>25</sup>

- a) Řeklad v pravém slova smyslu – vhodný u odborné terminologie, případně jmen, která mají hodnotový význam (např. v komedii dell'arte Misericordia-Milosrdství).
- b) Substituce – nahrazení domácí analogií bezpříznakovou. Je namístě tam, kde se silně uplatňuje obecný význam. Jednou z jejích forem může být „kompenzace“ – tedy vyvážení ochuzeného významu na jiném místě jeho obohacením.
- c) Transkripce – řepis do cílového jazyka. Nutný tam, kde není možné použít obecný význam: u jedinečných uměleckých prostředků, které nejsou nositelem obecného významu.

---

<sup>25</sup> Tyto tři způsoby se shodují i s podrobnějším výčtem řekladatelských postupů, jak je uvádějí kanadští teoretikové J.-P. Vinay a J. Darbelnet v publikaci *Stylistique comparée du français et de l'anglais* z roku 1957. Dělí postupy na přímé (řeklad, výpůjčka, kalk) a nepřímé (transpozice, modulace, ekvivalence a adaptace).

Mezi metodami bude překladatel volit podle toho, zda dává přednost zachování obecného nebo jedinečného významu – tedy adaptačnímu volnému, nebo doslovnému věrnému překladu. Volný překlad klade důraz na obecné, proto nahrazuje národní a dobovou specifičnost domácími národními a dobovými specifiky. Levý tyto postupy označuje jako *lokalizace* a *aktualizace*. Věrný překlad se naopak snaží o zachování iluze originálu, proto volí postup *exotizace*. Podle Levého by se měl překladatel řídit těmito pracovními zásadami:

1. zachovávat jen ty specifické prvky, které čtenář může cítit jako charakteristické pro cizí prostředí, tj. jen ty, které jsou schopné být nositeli „národní a dobové specifičnosti“, například neplýtvat s cizími osloveními (Madame, Sir...),
2. za ty prostředky, pro které domácí jazyk nemá ekvivalenty a které v původním znění nemají schopnost vyvolat iluzi prostředí originálu, je možno substituovat domácí analogií bezpříznakovou, neutrální, která není jasně spojena s dobou a místem překladu (např. československou SNB nahradit obecným slovem policie). Stejně tak Levý doporučuje překládat místní nářečí nikoliv domácími ekvivalenty, ale spíše odlišným vyjádřením specifika mluvy.

## **6.2. Problematika překladu textů z kulturně odlišného prostředí**

Kromě žánrových úskalí narazí překladatel afrických textů i na problém překonání kulturní odlišnosti. K tomu samozřejmě dochází při každém překladu z odlišné kultury. Čím je však zdrojová kultura vzdálenější a odlišnější, tím se zdá být úkol pro překladatele těžší. Podle Levého ale nezáleží jen na překládané literatuře, ale i čtenáři: „Úplnější či méně úplné zachování národních zvláštností díla si překladatel může dovolit podle toho, jakou informovanost o cizí kultuře může u svého čtenáře předpokládat; zároveň má však možnost si čtenáře vychovat k lepšímu pochopení cizí literatury.“ (Levý, 1998, s. 99) Překladatel proto může působit jako sblížovatel dvou kultur. Domníváme, že by to mělo platit i u afrických her.

V afrických hrách, které vznikaly ve Francii, se také můžeme setkat s vícejazyčností. Tou se obecně zabýval Petr Mareš ve své publikaci *Also: Nazdar*. Podle něj je vícejazyčnost vždy příznaková, neboť klasická literární díla jsou psána jedním jazykem. Vícejazyčnost se



přítom může uplatňovat na rozličných úrovních, od slov, respektive fragmentů slov, přes skupiny výrazů, výpovědi a jednotlivé promluvy zahrnuté do textu až po obsáhlejší pasáže. Přítom „*mnohdy není snadné rozhodnout, zda se setkáváme s prvky dvou jazyků, či s výpůjčkou, která se už stala součástí určitého jazyka.*“ (Mareš, 2003, s. 13) Překladatel afrických her proto bude muset vždy zvažovat, zda dané slovo v původním textu už je ve francouzštině, případně češtině, zavedené a příjemce ho pochopí, nebo zda bude muset zvolit jinou metodu (např. substituce). Mareš odkazuje i na práci německé badatelky Moniky Schmitz-Emans, která nahlížela na vícejazyčnost jako na cestu „*vyjádření nezakořeněnosti člověka a pochybnosti jeho identity, snahy ukázat jiné, fascinace cizím a tajemným ..., která záměrně konfrontuje čtenáře s mezemi jeho poznání a chápání.*“ (Mareš, 2003, s. 17) Podle této teorie by se měl překladatel snažit zachovat v textu co nejvíce exotických prvků. Mareš nicméně upozorňuje, že vždy je potřeba brát ohled na adresáta.

Podle něj může vícejazyčnost nabývat v textu několika funkcí: *indiciální* (prostý poukaz na to, že určitý subjekt používá daného jazyka), *národnostně zařazovací* (příslušnost k národu), *dokumentační* (vyjadřuje např. autenticitu výroků), *charakterizační* (charakterizuje jedince nebo skupinu z hlediska postavení, zvyklostí atd.), *atmosferizační* (odkazuje na určité prostředí), *hodnotová* (jazyk vystupuje jako reprezentant určitých hodnot), *dějotvornou* (např. když dojde k nepochopení). Oproti těmto funkcím stojí úloha *utajovací, restriktivní* (zabraňuje určitému adresátovi porozumět) nebo např. funkce *komikotvorná*. Základní platností ve všech případech zůstává vyjádření protikladu mezi vlastním (naším) a cizím. (Mareš, 2003, s. 44)

Odlišností a rozmanitostí jazyků a především celých kultur a civilizací se zabýval ve svých pracích i Georges Mounin. Vycházel z teorií, že v každém jazyce se odráží svět zkušeností jeho uživatelů. Podle některých teoretiků kvůli tomu příslušníci ostatních kultur nemohou nikdy pochopit, a ani vyjádřit škálu pojmenování argentinských koní, eskymáckého pojmenování sněhu nebo afrických druhů palem. Za klasický příklad je uváděno i rozličné pojetí barev v různých jazycích. Mounin těmto názorům ovšem oponoval a tvrdil, že komunikace je i přesto možná. Argumentoval tím, že například pojmenování sněhu má v evropských jazycích také nespočetně variant, jsou však součástí odborného lexika, zatímco u eskymáků se používají v běžné řeči. Liší se tedy pouze lexikální úrovně daných výrazů.

Překonání „různosti civilizací“ je podle Mounina možné především díky jazykovým univerzáliím. Ta se podle něj vyskytují ve všech jazycích či ve všech kulturách vyjadřovaných těmito jazyky. Rozděluje je na kosmogonické, biologické, kulturní, gramatické. „*Přeložitelnost proto existuje jen v jisté míře a v jistých mezích.*“ (Mounin, 1999, s. 245) K Mouninovu názoru se kloní i Maria Tymoczko (1999, s. 24-25), která se zabývala postkoloniálními teoriemi. Uznává, že některé rozdíly mezi jazyky jsou nepřekonatelné a překladatel je často může překlénout pouze vysvětlováním. Překlad je proto většinou delší než původní text. Klíčová slova pro překlad z postkoloniálních kultur jsou podle ní vždy *volba, důraz, výběr a interpretace*. Jak uvádí Tymoczko, objektivita je nemožná. K tomuto názoru se přikláníme i v této práci. V kapitole *Translatologická analýza* se proto zaměříme na to, jak zdařile se překladatelům podařilo najít a zprostředkovat nejvhodnější interpretace. Budeme zkoumat také to, jaké metody pro převod zvolili.

Tymoczko mezi problémy, na které překladatel narazí, vyzdvihuje ty na lexikální úrovni. Jak jsme už uvedli, překladatel se musí vypořádat s reáliemi, které se nacházejí ve zdrojovém textu, ale jsou pro příjemce neznámé. Tymoczko je rozděluje na: *materiální* – prvky jako jídlo, nářadí a podobně, *sociální struktury* – pravidla, zvyky, *přírodní prvky* – počasí, rostliny, zvířata. U těchto výrazů navrhuje několik řešení:

- a) najít co nejbližší ekvivalent v cílové kultuře,
- b) ponechat slovo nepřeložené například s poznámkou pod čarou,
- c) podat dodatečné vysvětlení, opsat slovo,
- d) použít málo používané slovo v cílovém jazyce,
- e) zobecnit výraz.

Neznámá kulturní informace ale nemusí spočívat pouze ve slovech, ale může být v textu obsažena obecněji. Může se jednat například o mýty nebo zvyky, které jsou letmo nastíněny, ale explicitně se o nich nehovoří. V takovém případě musí překladatel též přistoupit k explicitaci a na vhodných místech reálii dovysvětlit.

### 6.3. Specifická role překladatele

Na základě rozhovorů s různými osobnostmi, které se snažily přispět k proniknutí afrických her do českého prostředí, se můžeme pokusit definovat roli překladatele v tomto procesu. Domníváme se, že je jiná než například u klasických překladů beletrie. U specifické oblasti – jakou bezesporu africké drama je – se zdá, že překladatel je mnohem více zapojen nejen do procesu překladu, ale i výběru hry a její recepcce. Podle Michala Lázňovského<sup>26</sup> je v první řadě nezbytné, aby měl překladatel bohatou divadelní zkušenost. Znalosti z klasického dramatu je samozřejmě nutné doplnit studiem materiálů o africké kultuře, případně rozhovory se zkušenějšími kolegy napříč vědeckými disciplínami. Lázňovský například několikrát kontaktoval i samotného autora hry – v případě, že mu nebylo nějaké místo v textu jasné.

Překladatelé ovšem sehráli u existujících verzí i další role. Předně se podíleli na výběru her. Již zmiňovaný Michal Lázňovský potvrzuje, že například při vzniku edice *Současná hra* dlouho diskutoval jak s dramaturgyní Lucií Němečkovou, tak se zástupci Divadelního ústavu o tom, která hra bude pro diváky (čtenáře) nejlépe srozumitelná, případně proč danou hru vybrat. U Lázňovského je tento fakt ovšem daný i skutečností, že sám působí jako dramaturg a režisér. Nicméně obecně se dá předpokládat, že do překladu afrických her se pustí spíše překladatel, který se o tuto oblast aktivně zajímá. Bude proto přirozeně zapojen do procesu výběru textu k překladu a následného konkrétního užití přeloženého díla.

---

<sup>26</sup> Osobní rozhovor s Michalem Lázňovským, Praha, 12. 5. 2012.

## 6.4. Formální a stylistické rysy afrických her

Translatologická analýza vybraných dramatických textů se bude muset vedle výše popsaných specifických rysů zaměřit i na posouzení jejich charakteristik jazykových. Předpokládáme, že na morfologické rovině se projeví jen málo odlišností, autoři nepůjdou za hranice standardní francouzštiny. Naopak lexikální rovina může být pro francouzsky píšícího autora prostorem pro vystavění typologie postav, jejich zasazení do určitého času a prostoru. Proto očekáváme, že na lexikální úrovni najdeme nejvíce specifických rysů. Velmi pravděpodobně autoři v textu použijí reálie a lexikum z Afriky, například oslovení, názvy oděvů, jídel, nástrojů a podobně. Tato oblast bude představovat prvek vícejazyčnosti ve francouzsky psaném díle, bude proto zajímavé sledovat, jak se s ním následně vypořádají překladatelé. Odlišnosti oproti standardní francouzštině lze čekat i na syntaktické úrovni. Africké divadlo vycházející z lidové slovesnosti bude zřejmě i v psané podobě tíhnout k co nejvěrnějšímu napodobení mluveného projevu. Tomuto postupu by napomáhala rozvětvená syntax a vychýlení z větné stavby, například nedořečené výpovědi, častá opakování a podobně. Pokud je třeba vyjádřit expresivitu, mohou být repliky i kratší. Mají podobu exklamativních výpovědí, citoslovcí nebo obecně jednočlenných vět.

S africkým světem se pojí i odkazy na mytologii a další prvky, o nichž jsme pojednali v kapitole *Charakteristické prvky afrického divadla*. Na jazykové úrovni se projeví vysokou obrazností, tedy užíváním slov v přeneseném slova smyslu a prostřednictvím dalších básnických prostředků a symbolů. Exotické prvky, jazykové i obsahové, a jejich přenesení do českého prostředí se současným zachováním jejich smyslu bude jedním z nejprůzračnějších formálních rysů afrických her, na který se zaměří následující analýza.

## 7. Translatologická analýza

Na základě četby afrických her, které vyšly v edici Současná hra, a doporučení překladatele Michala Lázňovského byla k první analýze vybrána hra Cayi Makhélé *La Fable du cloître des cimetières*. Tu budeme považovat za „typickou“ pro starší generaci autorů. Z mladší generace jsme zvolili hru *Allo l’Afrique* od Rodrigua Yao Normana. Domníváme se, že nejlépe vystihuje generaci autorů, kteří již strávili většinu svého života v Evropě. Do třetice bude analyzována další hra Cayi Makhélé *Sortilèges*, která sice nevyšla v edici Současná hra, ale byla uvedena ve Zlínském divadle a jako scénické čtení také ve Francouzském institutu. Tuto hru jsem zvolila proto, že ji na rozdíl od ostatních her nepřekládali manželé Lázňovští, ale Jana Podhorská. Na překladech textů stejného autora od různých překladatelů bude zajímavé sledovat, jaká řešení volil každý z nich. Ke Cayovi Makhélé se vztahuje ještě jedna zajímavost, v rozhovorech uvádí, že v sobě po opakovaných pobytech v České republice objevil „kousek slovanství“. Několikrát zavítal do Prahy a podle svých slov si ji velmi oblíbil. Z tohoto důvodu se nabízí, aby se tato diplomová práce hlouběji zaměřila právě na něj.

Výběr her zajisté není reprezentativní, přesto by mohl zastupovat alespoň obecné kategorie, které jsme v současném africkém dramatu vyzorovali:

- a) Hry starší generace – úzce semknuté se světem tradiční Afriky. Hodně čerpají z její minulosti a historie. Zároveň těží i z řecké mytologie. Většinou bývají více odtrženy od reality a odehrávají se častěji ve světě snů, nevědomí, smrti nebo představivosti. S tématy je spojen i jazyk, který je obraznější a dalo by se říci, že i složitější.
- b) Hry mladší generace – více ovlivněné starým kontinentem a evropským životem. Tématem je častěji příběh jedince, který řeší téma odloučení, a hledání identity v odlišné kultuře. Jazykově se více přizpůsobují francouzštině.
- c) Speciální případ africké hry *Sortilèges* – hra inspirovaná českou Rusalkou představuje unikátní ukázkou prolínání kultur – zde africké s českou.

Translatologická analýza by měla stručně představit autora, vybranou hru a potom se zaměřit na ty aspekty textu, na nichž se domníváme, že je možné identifikovat jeho specifika. Jejich zachování by mělo být i kritériem pro následné zhodnocení překladu.

Pozn.: Dále odkazujeme na analyzovaný text pouze uvedením příslušné strany použité citace. Citované pasáže jsou pro přehlednost vyznačeny kursivou. Charakteristiky lexikálních prostředků (spisovný/nespisovný, familier, obecná čeština, archaický apod.) jsou uvedeny podle slovníků *Le Trésor de la langue française informatisé*<sup>27</sup> nebo *Centre national de ressources textuelles et lexicales*,<sup>28</sup> české podle *Slovníku spisovného jazyka českého*.<sup>29</sup> Po formální stránce jsme v analýzách originálů a překladů také změnili formátování odstavců pro přehlednější členění textu.

## 7.1. Caya Makhélé

Caya Makhélé pochází z Konga. Narodil se roku 1954. Dříve než se začal věnovat literatuře, pracoval ve Francouzském kulturním středisku v Brazaville. Ve městě také v 80. letech založil literární kroužek, kde se setkal s Marie-Léontine Tsibindou, Léandrem Alainem Bakerem či Sonym Labou Tansi, jenž ho provází celý život. Společně napsali hru *Le coup de vieux* (*Náhle zestárnout*) o tragických událostech na Konžské univerzitě. V roce 1986 zakládají revue *Équateur*. Své první hry inscenoval Makhélé v souboru Théâtre d'art africain, s nímž hostoval v Africe i Evropě. Od roku 1983 žije v Paříži, kde studoval a posléze založil divadlo Acoria. Název pak převzalo nakladatelství, jehož je dodnes ředitelem. Kromě toho píše divadelní hry a prózu pro dospělé, děti i mládež. Vede také semináře tvůrčího psaní a přednáší na univerzitních přednáškách. Často zasedá i v porotě divadelních cen. A sám jich několik získal: například Grand Prix Tchicaya U Tam'Si v roce 1993 nebo Cilecote Award Winner Festivalu v Clevelandu v roce 1997. Obě za hru *La Fable du cloître des cimetières*.

Caya Makhélé je autorem více než desítky divadelních her. První, *Y a bon Chicouangue*, napsal v roce 1979. Jeho tvorba byla zpočátku laděna politicky. Podle Lucie Němečkové se od politických témat „postupně oprostuje, ačkoliv jeho společenská angažovanost nezmizí z jeho textů úplně.“ V pozdějších letech se více obrací na jedince, často na mytologickém pozadí. Mnozí z jeho hrdinů jsou lidé bojující se svým údělem – nacházejí se ve špatné sociální situaci, jsou na okraji společnosti, nebo se ocitají v nerovnoprávném

---

<sup>27</sup> <http://atilf.atilf.fr/>

<sup>28</sup> <http://www.cnrtl.fr/definition/>

<sup>29</sup> <http://ssjc.ujc.cas.cz/>

postavení jakožto ženy nebo děti. „*Je m'insère dans un destin individuel qui peut servir un destin collectif,*“ říká v rozhovoru se Sylvie Chalaye. (Chalaye, 2001, s. 50) V jeho hrách se prolíná několik světů: reálný a snový, minulý a budoucí, africký a evropský. Sám své příběhy přirovnává k pohádkám. Inspiruje se také řeckou a africkou mytologií. Do Česka poprvé zavítal v roce 2003, kdy byl hostem 2. ročníku festivalu Tvůrčí Afrika. Od té doby se sem rád a často vrací. Dvakrát se zúčastnil veletrhu Svět knihy, v roce 2006 například vedl na divadelní přehlídce Jiráskův Hronov dílnu tvůrčího psaní. Naposledy se do Prahy vrátil v lednu 2012 na scénické čtení své hry *Sortilèges*.

## 7.2. La Fable du cloître des cimetières

### 7.2.1. Obecná charakteristika

Řeckou mytologií se Caya Makhélé inspiroval i u své nejznámější hry *La Fable du cloître des cimetières*, kterou napsal v roce 1989. Je variací na mýtus o Orfeovi a Eurydice.<sup>30</sup> Příběh se odehrává ve smyšleném současném městě. Hlavním hrdinou je bezdomovec Makiadi. Jednoho dne potká na ulici ženu Artinem. Ta mu předá milostný dopis od neznámé ženy Motemy, která ho láká do říše mrtvých, protože z lásky k němu sama skočila pod vlak. Makiadi se za ní vydá a chce ji vysvobodit. Usoudí, že nejlepší cestou do podsvětí bude hřbitov. Ocítá se tak v márnici, kde se chce nechat zaměstnat. Čím dál více se dostává do světa, kde není jasné, zda je snem či skutečností. Makiadi se například převlékne za ženu, aby ho správce márnice nepoznal. Mezitím ho za svou matku přijme malá holčička, která ho chce naučit procházet zdí. Identitu ale nemění jen Makiadi. Barman z první scény se například ve druhé stává správcem márnice a později policistou. Sám autor o hře říká: „*C'est la quête de l'amour absolu, c'est la quête pour moi de la liberté et de la démocratie, représentée par la femme inaccessible.*“ (Chalaye, 2001, s. 50) K tomuto výčtu je třeba připojit hledání identity. Makhélé zpochybňuje názor, že zevnějšek a nitro člověka jsou úzce spojeny. Proto své postavy neustále mění a převléká, aby dokázal, že na zevnějšku by mělo

---

<sup>30</sup> Pěvec Orfeus miluje svou ženu Eurydiku. Ta ale šlápne na zmiji a zemře. Orfeus se ze zoufalství vydá do podsvětí a žádá svou manželku zpět. Přemlouvá převozníka Charóna, boha podsvětí Háda i jeho manželku Persefonu. Zpívá jim o své lásce a žádá, ať mu vrátí Eurydiku, nebo ať ho pošlou do říše mrtvých za ní. Hádes se nakonec rozhodne jeho přání splnit pod podmínkou, že až pustí Eurydiku, Orfeus se za ní nesmí ohlédnout. Ten to však v poslední chvíli nevydržel a ztratil tak Eurydiku navždy.

záležet ze všeho nejméně, přestože společnost na něj klade největší důraz. Ostatně tato slova vkládá do úst hlavnímu hrdinovi: *Un déguisement réussi est un passe-partout, une couverture, une sorte de clef des champs qui permet de prendre le large par rapport à soi-même. L'on est autre et à la fois toujours le même.* (s. 34)

Makiadi je přitom typickým Makhélého hrdinou – člověk z okraje společnosti, jehož prostřednictvím chce autor změnit náhled na slabší a zavržené jedince: „*Ce sont des personnages qui nous montrent à nous-mêmes notre propre crasse, notre propre vilanie.*“ (Chalaye, 2001, s. 51) Jména postav vycházejí z jazyku lingala a mají symbolický význam: Makiadi například znamená *nouze, lítost*, Motema pak *srdce, láska, dobrota*. S jazykem lingala se ve hře setkáme na více místech. Ať už Motema kdy existovala či nikoliv, dopisy nakonec dovedou Makiadiho do márnice, kde na postu správce vystřídá starého muže. Podobně jako v celém dramatikově díle, i v *La Fable du cloître des cimetières* najdeme všudypřítomný duální princip. Střetávání viditelného a neviditelného, moderního a tradičního, městského a venkovského, francouzského a konžského. Vrcholem tohoto střetávání protikladů je postava Ogby, která vstupuje do hry v její polovině. Sama sebe uvádí na scénu slovy: *Je suis Ogba, le dieu-diable.* (s. 48)

Hra vyšla v roce 1995 v nakladatelství Harmattan, uvedlo ji například ženevské divadlo Théâtre de Poche. Hrála se i v Dakaru nebo v Limoges. V České republice se dočkala dvou inscenací: v Divadle Na prádle v režii Petra Hrušky a v rozhlase pod vedením Ludmily Engelové – obě uvedení vycházela z překladu Michala Lázňovského.

### 7.2.2. Analýza francouzského originálu

#### a) Místo a čas

Makhélé napsal hru v roce 1989. Doba, v níž se rozpadal Sovětský svaz a v Evropě začaly vznikat nové státy, stejně jako v Africe, se podle něj odráží i v díle v *La Fable du cloître des cimetières*, jehož ústředním tématem je hledání identity: „*Je pensais que c'était un grand tournant de l'Histoire où chaque peuple allait retrouver son identité, où le mondialisme allait se craqueler, où les grands blocs identitaires fabriqués de toutes pièces allait exploser.*“ (Chalaye, 2001, s. 50) Časové určení vzniku hry se ale neodráží v reáliích. Děj se odehrává



v imaginárním městě, zřejmě během několika dní. Neurčitosti napovídá i první scénická poznámka: *Une rue*. Dny nejsou časově ohraničeny, stejně jako prostor. Přestože v textu často nacházíme výrazy jako *aujourd'hui* nebo *demain*, po několika scénách máme dojem, že zítra mohlo být dnes, nebo že od minulého výjevu už uplynulo mnoho dní. Čas a prostor se tak neustále přelévají. Stejně jako jednotlivé postavy, které se vizuálně mění, přestože možná ve skrytu zůstávají stále stejné.

#### b) Adresát

Vzhledem k tomu, že sám Makhélé říká, že se v jeho tvorbě i životě neustále střetávají dva světy: africký a evropský, dá se předpokládat, že i své hry adresuje blíže neurčenému a širokému okruhu příjemců. Díky univerzálnímu vyjádření místa a času mohou být tyto texty platné pro příjemce v 90. letech, stejně tak jako pro současné recipienty. Afričanům jeho hry pomáhají znovu získat sebedůvěru a hrdost na svou minulost, Evropanům přinášejí neotřelý náhled na vlastní bytí, které nemusí být založeno jen na viditelném a materiálním, jak jsou zvyklí.

#### c) Koherence a koheze

Hra je rozčleněna do osmi obrazů, scén, které jsou vždy uvedeny krátkým oznámením napovídajícím, nač se může divák těšit, například: *Ici, l'on apprend que l'amour peut surgir de nulle part, surtout de derrière les portes de la mort*. (s. 19) Tyto nadpisy plní i funkci scénické poznámky. Podle Chalaye (2001, s. 41) představuje prvních sedm nadpisů také jakousi formu legendy – jakoby každý obraz byl jednou etapou, jednou ze sedmi bran k peklu či jiné formě života. Nebo, podle Chalaye, k osmé scéně, která je uvedena básní konžského spisovatele Tchicaya U Tam'si: *en attendant demain, un enfant soliloque, un corbillard passe, j'ouvre mon coeur pour le saluer*. (s. 67) Dělení na kapitoly má nejen funkci navození mystické atmosféry, ale především napomáhá přehlednému členění textu a udržení jednoty díla.

Makhélé dosahuje koheze i lexikálními prostředky, zejména užíváním synonym, obecnějších a konkrétnějších pojmenování doplněných o ukazovací zájmena. To se projevuje zejména v případě kontextových synonym označujících protagonisty (ve francouzské terminologii „paradigme désignationnel“), na Motemu například odkazuje slovy *cette femme, ma femme, la femme de ma vie, votre bien-aimée, la femme éperdument amoureuse de vous, la morte*, Makiadiho nazývá slovy jako *un clochard, un vrai clochard, un pauvre hère, un décor de cette*

*ville, un illustre défaitiste, un homme avec une barbe* atd.

Soudržnost posilují i opakující se symboly (viz. *Symbolika a obraznost*). Například již v první scéně Makiadi uvažuje nad svým „dnem pod psa“, ke kterému se děj jakýmsi obloukem vrací v závěrečné replice, kdy hrdina říká :

*MAKIADI Journée de chien... Pourquoi ai-je dit : journée de chien ? (s. 74)*

#### d) Lexikální rovina

Makiadiho slovník zahrnuje bohatou škálu slangových až argotických vyjádření (např. *moukère, pardi, zut, gagne-bifteck, commère, accoutrement, frusques*). Co se týče sémantických polí, hojně zastoupena jsou slova týkající se pekla a říše mrtvých (*démon, diable, enfer, cimetières, cercueil, macchabée, momie, taxidermiste...*), i křesťanství nebo náboženství obecně (*chasteté, piété, prière, chant, pénitance, discipline, abstinence, carême, péché, Tout-Puissant, bénir, rédemption, pater, sacrilège, prêtre du culte du divorce, vierge*). Někteří z nich vycházejí přímo z Bible (*jérémiades, macchabée*). Slovy čerpanými ze všech náboženství jako by se Makhelé snažil zdůraznit, že v době, ve které hru píše, přestávají v geografii planety platit velké ideologické celky a jeden už se nemůže vyvyšovat nad druhý. O pluralitě náboženství svědčí například následující replika:

*ARTINEM Vos menaces ne me font pas peur. Vous seriez **rabbin, imam, marabout** ou **chaman** que vos menaces glisseraient sur moi comme une brise légère. (s. 59)*

Vyskytují se také ustálená slovní spojení jako *en chair et en os, touché au vif, avoir des yeux de chat, brouiller les pistes* i formule, například *Notre père qui est aux cieux, Retro Satana!*

Specifickým stylistickým útvarům uvedeným v následující podkapitole odpovídá i příznačné lexikum. Proto například v pasáži týkající se receptu najdeme výčet živočichů, přísad i speciálních kulinářských výrazů, občas i smyšlených jako *choux de Chine, bananier, cocotte, mijoter, abats, fricassée, gigot, à l'étouffé, lard, ficeler, piquer de gousses d'ail crues, peau croustillante, steak tartare de berger allemand, filet de teckel aux truffes, méchoui de chien batéké, daube de fox-terrier*. V souvislosti s kostýmy se pak v textu vyskytují i specifické názvy oděvů: *deux chemises en toile de jute, deux tuniques, deux chapes, deux scapulaires, trois paires de souliers, des pantoufles, robe de bure, tchador, un immense voile*.

Ve hře se objevují i pasáže v africkém jazyce lingala. Většinou jde o básně, případně popěvky. Makhélé je ponechává v originále a následně nabízí francouzský překlad.

*LA PETITE FILLE – Elle saute à la corde.*

*Mosi, zolé, tatu, iya, tanu...*

*Un, deux, trois, quatre, cinq... (s. 19)*

#### e) Morfologická, syntaktická a stylistická rovina

Téma i neurčité zakotvení v čase a prostoru napovídají, že *La Fable du cloître des cimetières* nebude klasickou divadelní hrou. Ve hře se sice pravidelně střídají repliky, svojí délkou a obsahem ale často připomínají spíše monology a vnitřní monology. Účastníkem většiny rozhovorů je Makiadi. Muž z ulice, žebrák, jehož životnímu příběhu odpovídá i styl, jakým se vyjadřuje (viz jeho lexikum). Makiadi je lidový, zahořklý a velmi expresivní. Společnost se o něj nedokázala postarat a on jí to oplácí ironickými a vyčítavými poznámkami. Expresivně odpovídá nejen slovník této postavy, ale i kratší délka vět, které jsou plné výkřiků, otázek i citoslovcí a často mají nominální charakter.

*Ouaa! Une femme! Espèce à part! Difficile à approcher, à comprendre. Toujours multiple, volatile, une torture en somme. (s. 23)*

*L'enfer. Je suis enfin en enfer. Hourra! Grâce soit rendue à l'art contemporain ! (s. 71)*

Svůj specifický rejstřík mají i ostatní postavy: Motema promlouvá z říše mrtvých vzletným, patetickým tónem zabarveným emocemi.

*MOTEMA Je t'ai attendu **avec le poids des siècles** sur moi, des nuits et des jours entiers.*

*L'homme a inventé le temps pour mieux marquer ses propres douleurs. **Je t'ai espéré, guetté, voulu, rêvé, désiré.** (s. 25)*

I v těch ale Makhélé zachovává nadsázku a vtip.

*MOTEMA Makiadi, quand tu liras cette seconde lettre, pense au train qui m'enfoncé dans les rails, **à ce mastodonte qui m'écrabouille, à mon sang qui gicle et arrose le ballast, à ma tête qui roule ahurie dans l'herbe mouillée.** (s. 46)*

Barman, policista a stařec se drží standardní roviny vyjadřování. Postojově však mají všichni tendenci k surovosti a rezignovanému pohledu na život, vzhledem k prostředí, ve kterém se pohybují (márnice, bar atd.), což se samozřejmě do volby jazykových prostředků promítá. Například malé děvčátko šokuje Makiadiho větou:

*Cette ville est de plus en plus sale. C'est comme si elle était **une usine à merde.** (s. 42)*

V rámci uměleckého a prostě sdělovacího stylu ale Makhélé využívá i nečekané a specifické jazykové útvary, například recept:

*Faire mariner le caniche selon le degré de patience dans du vin de palme assaisonné de piment, de laurier, de quelques clous de girofle, de petits oignons, de sel et d'un litre d'huile d'arachide. (s. 48)*

#### f) Symbolika a obraznost

Z hlediska translatologické analýzy je symbolická rovina pro tuto hru nejvýznamnější. Příběh vycházející ze dvou rozdílných kultur a z mýtů je plný obrazných vyjádření, narážek, podobenství a podobně. Podle Chalaye (2001, s. 42) je již samotná postava Makiadiho alegorií k osudu afrického kontinentu. Pod maskou žebráka i Afrika dlouhá léta vypadala jako bídná, chudá a závislá. Ale z pohledu Motemy se maska žebráka může snadno proměnit v hrdinskou: *masque de l'héroïsme* (hra, s. 61). Cesta k proměně je však složitá, neboť kontinent byl okraden o své kulturní bohatství i historii. Makhélé chce tak skrze umění povzbudit Afričany ke znovunabytí hrdosti. Otázku sebepojetí a nahlížení společností ztělesňují ve hře nejen kostýmy, ale i masky, o nichž jsme pojednali v kapitole *Charakteristické prvky afrického divadla*. Tento symbol se ve hře projevuje implicitně i explicitně, například když Ogba nabízí Makiadimu své rady a zboží:

*OGBA J'ai ici **les masques** de toutes les couleurs. Vous voulez devenir blanc, jaune, rouge, albinos, mulâtre, j'ai le masque qu'il vous faut. Des masques de joie, de peine, d'hypocrisie, de haine, de dépit, de désespoir, de dédain, de fatigue, de repos. Un masque sur soi et hop! En un tour, vous voilà transformé. (s. 49)*

Africkou kulturu symbolizují i dílčí odkazy na její typické prvky, například talisman:

*OGBA Je peux vous offrir en prime **un talisman** fait de viscères de boa, de morve de cocu et de crotte de souris. (s. 66)*

Jak jsme již naznačili, postavy hovoří ve zdánlivých dialogích, v nichž ale na sebe navzájem ani tolik nereagují, každá z nich prezentuje spíše svou vizi. Mnohé repliky tak vytvářejí na poměrně krátkém prostoru velmi komplexní obrazy. Ty jsou směsicí reálného, nadpřirozeného, vtipu i ironie. Zvláště ta se v textu objevuje velmi často:

*MAKIADI Paix sur cet **honorable vieillard** endormi sur son verre. (s. 21)*

Pro Makhélého je typický i černý humor.

*LE VIEIL HOMME Les enfants par exemple ne savent pas partir. Ce sont eux qui me feront le plus de peine. J'ai mal pour eux, mais il me faut les abandonner. Ils ne sont morts que parce qu'ils ont choisi de ne pas vivre dans un monde qui ne leur convenait pas. Ils jouent seuls, avec leurs corps, car ils n'ont pas de double. Aucune hypocrisie ne les traverse.(...) Je suis content que cette petite ait enfin trouvé une mère. **C'est la plus intelligente de tous les petits cadavres** qui ont envahi ce lieu. (s. 39)*

Objevují se také slovní hříčky. Pro překladatele bylo tedy klíčové analyzovat každou repliku a odhalit tyto skryté významy. Makhélé mu, podobně jako hercům, někdy napovídá i scénickou poznámkou (např. *Moqueuse. Excédé. Il a un rire ironique. Incrédule. Avec un sourire malicieux.*) Humorně glosuje Makiadi například dění ve svém žaludku :

*Ma faune intestinale s'arroge le droit de crier en se serrant la ceinture. Là. Ils sont tous là, asticots, lombrics, vermines, vermisseaux, ascaris, filaires, ténias, vers-coquins, vers solitaires. (s. 21)*

Symbolika je obecně často spjata se světem zvířat. Již v úvodu Makiadi popisuje svůj den jako „*journée de chien*“. A zamýšlí se: *J'ai dit chien, pourquoi chien et pas chat, ou chèvre ? Il existe aussi des chats affamés. Je dirais, journée de limace, de lézard.* (s. 20–21) Symbol psa hrou prochází v několika podobách, například ovčáka, pudla nebo buldoka. Ogba nabízí Makiadimu zázračné prostředky jako *de la poudre d'estomac de chameau, des liqueurs au venin de scorpion et de crottes de cafards...*

Nejen v souvislosti se zvířaty se v textu často uplatňuje metafora:

*MOTEMA Je t'ai également surpris quelques fois sans **cette forêt hirsute** qui cache ta bonhomie. (s. 25) – [myšleno vousy]*

*MAKIADI ... son corps écartelé par **cette machine infernale** roulant à vitesse folle (s. 54) – [o vlaku]*

Metonymie:

*Je ne suis que **le cœur de cette ville** qui m'ignore. (s. 20)*

Kromě toho se v textu hojně vyskytují přirovnání:

*Je coltine ma mechanceté **comme d'autres portent un smoking**. (s. 23)*

*Elle trotte en vous **comme un cheval égaré**. (s. 50)*

*Envolez-vous **telle une feuille de flamboyant emportée par l'orage du corps de votre amant**. (s. 57)*

Nejedná se jen o přirovnání doslovná pomocí spojky *comme*, ale i velmi obrazná. Cestu do rakve v márnici například připodobňuje k okružní plavbě (*le périple*), hlídače márnice pak nazývá *le diable gardien des clefs* (s. 31).

Personifikace napovídají, že i věci a nadpřirozené prvky zasahují do života větší měrou, než si lidí myslí:

MAKIADI *Ah, voilà que l'enfer se mêle de mes affaires.* (s. 24)

Oxymoron je potom užít jako prostředek k umocnění střetu protikladů:

MAKIADI *Je hais ma bien-aimée.* (s. 43)

Výrazným prostředkem jsou i četné figury – prostředky, které se vyznačují odchylkami od běžného sdělení. Makhelé hojně využívá opakování, gradace a paralelismů, které umocňují naléhavost sdělení. To se týká všech postav:

MAKIADI *J'ai marché. Encore et encore. J'ai dessiné un triangle, fait des longueurs, puis des largeurs, personne ne m'a vu. J'ai chanté et personne ne m'a entendu. J'ai rampé, fait le chimpanzé, la grenouille, rien.* (s. 21)

MOTEMA *Viens me chercher, ramène-moi à la vie, à ta vie. Je t'en supplie, pour l'amour, tout l'amour que je n'ai jamais cessé de te porter.* (s. 26)

LE VIEIL HOMME *Trente ans que je fréquente les macchabés, trente ans que je les comptabilise... trente ans et cet endroit n'est toujours pas devenu l'enfer que vous souhaitez qu'il soit.* (s. 31)

OGBA *Vous avez un chagrin, je suis le docteur des chagrins, comme j'ai été docteur des montres, docteur des chaussures, docteur de la sape, docteur des problèmes en tout genre.* (s. 48)

Duálního efektu založeného na opozicích, jak bylo nastíněno v úvodu, pak Makhelé logicky dosahuje neustálým kladením kontrastů a opozic vedle sebe.

*Choisir entre être propre ou sale, boire ou conduire, entre baiser ou mourir, entre...* (s. 22)

Tyto kontrasty a opozice mohou sloužit i k vystižení nejasnosti a pochyb, které postavy přepadají. Ty umocňuje například i částice *si*. Postavy si také kladou samy otázky a samy na ně odpovídají, jako by se v nejistotě snažily najít alespoň nějaké řešení.

*Donc, cette inconue me connaît. Ou ne me connaît pas.* (s. 35)

*Laquelle des deux est ma véritable bien-aimée ? L'inconnue ? Non, elle ne semblait pas avoir cette prestance qui sied aux femmes de caractères.* (s. 35)

*Il me semble qu'elle est **partout et nulle part**.* (s. 63)

V některých pasážích přesahuje dílčí obrazná pojmenování celkový symbolický význam.

Makhélé na takových místech vytváří komplexní obraz. Například podobenství o pekle:

*LE VIEIL HOMME Mais **l'enfer est partout**, lui dis-je, l'enfer c'est l'Etat-civil militaire, la carte d'identité ou de séjour, le passeport, le passe-frontière, quoi! Il est dans la rue, au marché, au théâtre, à la pêche, avec les bonnes vieilles crevettes sur l'étal du poissonnier et dans les bars, à guincher un soir de nouvel an. Voilà, l'enfer, le véritable enfer tu le trouves dans ton porte-monnaie.* (s. 36)

*LE VIEIL HOMME L'enfer, c'est peut-être cette vide d'éternelle errance, sans jamais se poser, être ni vivant, ni mort.* (s. 33)

#### g) Rytmizace

Překladatel Michal Lázňovský uvádí, že většina afrických textů se „*lépe říká, než čte*“.<sup>31</sup> Zdůrazňuje tak rytmickou stránku her. Makhélé takového efektu dosahuje zejména paralelismy a opakováním. Na některých místech volí i rýmy. Repliky pak získávají strukturu básně (text je úmyslně rozepsán po verších, aby byla zdůrazněna básnická struktura):

*MAKIADI Une nuit entière  
dans ce maudit cimetière  
et je ne sais toujours comment faire  
pour aller rejoindre ma bien-aimée.  
Peut-être, qu'il faut que je me fasse enterrer,  
Après je verrai.  
Là-bas, ils sauront me renseigner.* (s. 27)

---

<sup>31</sup> Osobní rozhovor s Michalem Lázňovským, Praha, 12. 5. 2012.

Důraz na rytmus a mluvenou podobu slov ve svých hrách potvrzuje i Makhélé : „*Je suis issu d'une double culture : du point de vue de l'Afrique, je suis issu d'une culture de l'oralité, du point de vue de la France, je suis un homme des mots écrits. Je pense le théâtre marie bien ces deux aspects : les mots sont écrits mais pour être dits. L'écriture et l'oralité sont au rendez-vous.*“ (Makhélé, 2011)

### 7.2.3. Analýza překladu

Po *Nestydovi* od Koffiho Kwahulé byla *Bajka o lásce, pekle a márnici* druhou africkou hrou vydanou v edici *Současná hra* Divadelního ústavu. Vyšla v roce 2003. Přeložil ji Michal Lázňovský. Již při analýze originálu se ukázalo, že největší výzvou pro překladatele bude vyjádření všech obrazů, symbolů a jazykových vrstev, z nichž se dílo skládá. Překladatel musel zachovat i širokou škálu sémantických polí – od náboženství přes říši zvířat až po recepty. Vzhledem k bohatosti díla a jeho mystickému až filozofickému přesahu čekal na překladatele velmi náročný úkol. Michal Lázňovský potvrzuje, že nejvíce času strávil dešifrováním humoru: „*Jak jsem byl nezkušený, tak jsem dlouho dešifroval, co je humor, co metafora, co filozofie, co myslí a co nemyslí vážně.*“<sup>32</sup> Dlouho se zamýšlel také nad tím, jak vystihnout žánr hry.

#### a) Překlad názvu

Při překladu *La Fable du cloître des cimetières* bylo nezbytné vypořádat se se samotným názvem hry tvořeným překvapivě nesourodými výrazy. Slovo *fable* odkazuje na zmiňovaný žánr, tedy na to, že se bude jednat o fiktivní příběh, který může mít i mytologické prvky, příběh odehrávající se na pomezí pravdy a neskutečna a většinou obsahující moralitu, ponaučení. Slovo *cloître* naznačuje jisté uzavření, které je ovšem v rozporu s množným číslem slova *cimetières* odkazujícím na konec života a zároveň nekonečnost bytí. Protichůdné a zároveň navzájem se doplňující prvky bylo nutné zachovat i v českém překladu. Podle Lázňovského bylo však obtížné najít v cílovém jazyce podobné vyjádření, jelikož i ve francouzštině je mnohorozměrné a mnohovýznamové. Rozhodl se proto explicitovat

---

<sup>32</sup> Osobní rozhovor s Michalem Lázňovským, Praha, 12. 5. 2012.



a soustředit se na druhou složku názvu – tedy rytmus. Přestože tedy titul přeložil volněji jako *Bajka o lásce, pekle a márnici*, aby zachoval alespoň stejný počet slabik jako v originále. Název v češtině proto vystihuje obsah hry konkrétněji než francouzský. I v překladu je poutavý, výstižný a rytmický, a přesto v sobě zachycuje i dualitu, kterou jsme zaznamenali v analýze originálu.

#### b) Koherence a koheze

Podobně jako u překladu názvu hry postupoval překladatel nápaditě i při uvedení jednotlivých scén. Jejich tituly vynívají téměř pohádkově, jako by vševědoucí vypravěč lákal čtenáře na to, co se bude dít. Například již první kapitola nese tajemný název: *Ici, l'on apprend que l'amour peut surgir de nulle part, surtout de derrière les portes de la mort.* (s. 19) *Zde se dozvíme, že láska může vyrašit odkudkoliv, dokonce i zpoza bran smrti.* (s. 5) Vyššímu literárnímu stylu napovídá i užívání *passé simple*, které se Láznovský snaží udržet ekvivalentem stejné úrovně: *Zde se vypráví o návštěvě, kterou **vykonal** Makiadi v pekle.* (s. 10)

Láznovský velmi dobře pracuje i se synonymy (*ženská, moje milovaná, moje milovaná láska, ženu svého života, ta mrtvá, lidská bytost ženského pohlaví, ta neznámá*). V případě potřeby volí také nahrazení slova obecnějším nebo konkrétnějším výrazem, stejně jako autor například pro označení protagonisty kontextovými synonymy (*chlap, troska, mrzák, místní bezdomovec, lidská troska, tulák, zkrachovanec, nuzák*). Originál mu například nahrává v replice: *J'ai aussi fait **le cul-de-jatte**. Cul-de-jatte...* (s. 21), kde by pro češtinu nenašel jednoslovný ekvivalent a může tedy použít dvě vyjádření: *I **mrzáka** jsem dělal! **Beznohýho**...* (s. 6)

#### c) Lexikální rovina

Jedním z klíčových úkolů překladatele bylo zajisté vystihnout Makiadiho specifickou mluvu. V případě Makiadiho Láznovský neváhá volit výrazy z nejnižších vrstev češtiny (*sere, nešoustat, svoloč, čumilové*), dnes už téměř zapomenutá slova, která však dobře vystihují Makiadiho jadrný styl vyjadřování (*den na prdeláčku, rohatý paskřivec*), běžné hovorové

výrazy (*pohodová, cajdák, cvok, šmytec, posera, paličák, řehtat se, ofrňovat se, povídačky, kámoš, kšeftovat, křikloun, chlapíci*) i zastaralé formy slov či dialektismy (*nejni, nikdá*). Překladatel také dobře pracuje s netradičními předponami a příponami stupňujícími expresivitu (např. *trois semaines de barberie* jako *tři týdny vobrůstání*, *couple* jako *párek*, *que je redevienne humain* jako *abych se zase polidštil*). Pouze u některých výrazů by bylo potřeba zvážit, zda nebudou rychle zastarávat. Otázkou je, nakolik je dnes například mladší generaci známý význam slova *fuška* ve smyslu pokoutně prováděná práce. Ve větě *Neříkal jsem vám, že v rámci krize se vyplatí mít několik fušek?* (s. 19) je sice z kontextu zřejmé, oč se jedná, přesto by výraz mohl nahradit například používanější *kšeft, melouch*. Do kontextu naopak vhodně zapadají domácí ekvivalenty francouzských ustálených spojení:

*Arrête avec tes cauchemars. – Nemaluj čerty.*

*sale caractère – sprosták*

*un sale temps – psí počasí*

*Elle trotte comme un cheval égaré. – Pobíhá ve vás sem a tam, jako splašený kůň.*

Substituce dobře fungovala i tam, kde se ve francouzštině nejedná o ustálené spojení, ale v češtině ano:

*Il faut éviter le fagotage. – Nesmíte vypadat jako strašák do zelí.*

*Tous les miracles sont dans la nature. – Příroda je mocná čarodějka.*

*Une lointaine image dont on n'a plus aucun souvenir. – Obraz, který se nám vykoulil z hlavy.*

*Elles viennent inonder mon plancher de leurs larmes. – Dělalí mi tu z podlahy slzavý údolí.*

*Une robe qui regarde le ciel – šaty, které vám bude samo nebe závidět*

*Vous vous moquez de moi? – Děláte si ze mě blázný?*

*Autant de canis familiaris que mon estomac souhaitait. – Měl jsem psů, co hrdlo ráčilo.*

*Ce pays me désole. – Tahle země mi leze na nervy.*

Podobná situace nastala u zavedených formulí:

*Venez, n'hésitez pas! (s. 48) Neváhejte a přistupte blíže! (s. 21)*

*Notre Père qui est aux cieux me demande... (s. 56)*

*Náš Pán, jenž je na nebesích, mě požádal... (s. 26)*

Specifické lexikum musel překladatel hledat v souvislosti s recepty: *rozpálený omastek, prudce osmažit, okořenit dle libosti, podusit, prošpikovat čerstvými stroužky česneku, křupavá, růžová kůrčička, tatarský biftek z německého ovčáka*. Některé francouzské výrazy z gastronomické oblasti pouze transkriboval do češtiny, například *fricassé* jako *frikasé*, čímž opět posílil humorný efekt:

*OGBA Ovčák je vhodný na **frikasé**. (s. 22)*

Vypořádat se musel i s reáliemi z oblasti africké kuchyně, v originále se například vyskytuje typická omáčka *sauce graine*<sup>33</sup> z palmového oleje a semen. Protože čeština výraz pro danou omáčku nemá, zvolil překladatel substituci za slovo *kardamomová*. Domníváme se však, že kardamom je typický spíše pro oblast jihovýchodní Asie a Indie. Nabízela se proto spíše varianta zobecnění, tedy jako *omáčka z palmových semen*. I mezi oděvy se objevilo několik řídce užívaných slov, např. *scapulaire*, tedy speciální typ kněžského roucha. Lázňovský ho přeložil českým ekvivalentem *škapulíř*. Vzhledem k tomu, že slovo nestálo o samotě, ale ve výčtu ostatních kusů oděvu, můžeme říci, že postupoval správně. I bez znalosti konkrétního významu si čtenář může domyslet, že půjde o oblečení. Navíc se dá předpokládat, že při divadelním zpracování bude šat i vidět.

*OGBA Dvě plátěné košile z juty, dvě tuniky, dva pláště, dva škapulíře, a dvojce spodky, tři páry botek na den, pantofle na noc... (s. 24)*

Problémy nenastaly u překladu náboženských termínů, například v případě náboženských funkcí se pak nabízel jejich přepis do češtiny: *I kdybyste byl rabín, imám, marabut, nebo šaman, vaše hrozby se mě dotknou asi jako jarní vánek!* (s. 28). Pouze v některých případech by se dalo uvažovat o nalezení vhodnějšího ekvivalentu, například *un prêtre du culte du divorce* byl přeložen doslovně jako *kněz kultu rozvodu* (s. 26). Na místě by ovšem byla i varianta opisu, jako např. *Nevyznáváte vy kult rozvodu? Nejste vy vyznavačem kultu rozvodu?*

#### d) Morfologická, syntaktická a stylistická rovina

Na základě analýzy originálu jsme konstatovali, že Makiadiho mluva je velmi břitká, lidová a expresivní. Český jazyk má oproti francouzskému tu výhodu, že takového tónu může dosáhnout nejen volbou lexika, ale i hláskotvornými změnami a tvaroslovím. Pro Makiadiho v českém překladu je proto příznačné, že koncovky adjektiv *-ý* mění zásadně na hovorové –

---

<sup>33</sup> La sauce graine est une Sauce rouge préparée à partir de l'huile de palme. Elle accompagne, en Afrique de l'ouest, les plats de poisson ou de viande. Citováno dle Wikipedia [online]. Dostupné z: [http://fr.wikipedia.org/wiki/Sauce\\_Graine](http://fr.wikipedia.org/wiki/Sauce_Graine). [Cit. 16. 8. 2012].

ej, vypouští koncovky sloves ve 3. osobě mužského rodu jednotného čísla (např. *poplet* namísto *popletl*, *řek* namísto *řekl*). Ke změnám hlásek dochází i uprostřed slov (např. místo *převlékl* nespisovné *převlík*, *zaplíst* místo *zaplést*). Makiadi užívá i nespisovného tvaru slovesa *bych bysem* a před slova začínající na samohlásku *o* v české verzi často vkládá *v* (*s vočima*, *vo nárcích*, *vobyčejnej dopis*, *šéf mého voblíbeného baru* atd.). Psaná forma projevu často napodobuje jeho mluvenou formu, včetně hláskových změn (např. *histórie*, *študovat*, *nikdá*, *škorpión*, *fióla*). Nespisovné bývají i tvary zájmen a příslovčí (např. *ňáký*, *todle*, *tohohle*, *vodtamtaď*, místo *plus intelligent a courageux statečnějc a inteligentnějc*).

Makiadiho přímočarý styl by měl podobně jako v originále kontrastovat se vzletnou mluvou Motemy. Toho Lázňovský docílil posunutím jejích replik do knižního, téměř archaického stylu. Pro ten jsou příznakové pasivní tvary sloves, knižní výrazy i slovosled. Díky tomu pak v rozhovorech mezi Motemou a Makiadim dochází k vytvoření kýženého efektu dvou vzdálených světů.

*MOTEMA V co smí doufat mrtvá, **miluje-li** muže, **jenž** neví, že **je milován**? Největší odvaha je svěřit se mu se svou láskou. Miluji tě. **Ač** jsme si na dosah, nemůžeme se setkat. Miluješ mne a nejspíš to ani netušíš.*

*MAKIADI A sakra, ty záhrobní záležitosti jsou nějaký zamotaný. (s. 8)*

V případě Motemy se Lázňovský musel často uchýlit až k transformaci větných celků, změnit slovosled a využít české prostředky k vyjádření naléhavých emocí, zatímco francouzština si vystačila s příznačným opakováním.

*MOTEMA Je t'ai attendu avec le poids des siècles sur moi, des nuits et des jours entiers. L'homme a inventé le temps pour mieux marquer ses propres douleurs. **Je t'ai espéré, guetté, voulu, rêvé, désiré.** (s. 25)*

V češtině bylo dosaženo stejného efektu nikoliv řazením slovesa, ale zdůrazněním objektu. To sice podmiňují použitá slovesa, Lázňovský tak ale zároveň posílil rytmus. Tím, že je neponechal ve tvaru bez zvrtného zájmena (*Doufala jsem, čekala jsem...*):

*MOTEMA čekala jsem tě a celá století mne tížila, nocí i dnem. Člověk objevil čas, aby si lépe prožil svou bolest. **V tebe** jsem doufala, **na tebe** jsem čekala, **tebe** jsem chtěla, **o tobě** jsem snila, **po tobě** toužila. (s. 8)*

K podobnému stylu se uchyluje i Makiadi v pasážích, kdy vzpomíná na Motemu a hoří touhou ji najít. Vzhledem k jeho mluvě tak vzniká komický útvar na pomezí lidovosti a patosu.

*MAKIADI Et si c'était elle, ma bien-aimée d'amour, qui ô sublime et extrême courage, m'a donné elle-même la lettre avant d'aller se... Alors je l'ai eue à portée de main. Encore une fois, je ne l'ai pas regardée. Je ne me suis occupé que de moi-même. L'idiot! L'égoïste! ... Que m'étranglent remords et désespoir, que la douleur m'étouffe, m'achève. Je ne suis guère digne de vivre, même déguisé. (s. 35)*

*MAKIADI Ale nevzpomínám si, jak vypadala. A co jestli to byla vona – moje milovaná láska. Och, vznešená a svrchovaná vodvaho! Já idiot! Já egoista! Ať mě výčitky a beznaděj zaškrťej, ať mě bolest zadusí a definitivně dorazí. Nejsem vůbec hodnej žití, ani v přestrojení. (s. 14)*

Analýza originálu konstatovala, že Makhélé využívá v rámci hry několika stylistických útvarů, například kuchařský recept. I překladatel proto musel vystihnout stylistiku českých receptů. To se mu podařilo zejména tím, že se nedržel jejich francouzské podoby, která využívá infinitivní vyjádření, ale převedl je do rozkazovacího způsobu nebo 2. osoby množného čísla, jak je pro češtinu běžné. Dodržování klasické struktury vede k tomu, že vzniká komický efekt v souvislosti s obsahem (zde konkrétně o dušení pudla):

*OGBA Le jour de la grande cuisson, faire revenir son caniche avec du lard coupé en triangles, passer la marinade, mettre la viande dans un toupin en terre, laisser mijoter à l'étouffé ; là aussi, le temps que peut durer votre patience. (s. 48)*

*OGBA V den vaření necháte pudlíka zprudka osmahnout na slanině nakrájené na trojúhelníčky, přidáte marinádu, maso vložíte do kameninového hrnce a necháte dusit na pomalém ohni. Dusíte tak dlouho, jak dlouho to snese vaše trpělivost. (s. 22)*

#### e) Symbolika a obraznost

Jak vyplynulo z rozhovoru s Michalem Lázňovským i ze samotné analýzy překladu, jeho hlavní motivací bylo zprostředkovat čtenáři co nejvěrněji obrazy, které Makhélé nabízí ve francouzštině. K dosažení tohoto efektu proto volí nejrůznější překladatelské postupy. Velmi častá je transpozice větných členů:

*Crochu, cornu, avide de moi. (s. 24)*

*Rohatýho paskřívce, kterej by chtěl jenom mě. (s. 8)*

*Aucune radio pour soliloquer sur **les alléluais sordides** de mon ventre. (s. 21)*

*Žádněj vysílač nehodlá vypustit do éteru **krasořeč vo nárcích** mýho břicha. (s. 6)*

*L'amour est **dangereux, mortel**. (s. 22) – Láska je **smrtelně nebezpečná**. (s. 7)*

*Cette femme m'a poussé dans **cet antre de la folie**. (s. 43)*  
*Postrčila mě do týhle **šílený díry**. (s. 18)*

*Pour espérer **vivre le paradis** ailleurs. (s. 54) – Abychom mohli doufat v **rajskej život** někde jinde. (s. 24)*

*Je vois son corps écartelé par cette machine infernale **roulant à vitesse folle**. (s. 54)*  
*A to pak vidím tu pekelnou mašinu, **jak se řítí šílenou rychlostí**. (s. 25)*

Někdy dochází i k modulaci:

*une farce de **femme diabolique** (s. 24) – šprým **d'ábla v rouše ženy** (s. 8)*  
*Je ne suis pas un usurpateur. **On ne peut usurper** l'amour d'une morte. (s. 31)*  
*Nejsem žádný samozvanec. **Pozvala mě sem** ta mrtvá žena.(s. 12)*

*LE VIEIL HOMME Merci. **Vous** m'enlevez un gros poids. (s. 70)*  
*STAŘEC Díky. To **mi** spadnul kámen ze srdce.(s. 34)*

Na místě je někde i metoda přímého překladu, například u specifického slova *mastodont*, které dodává tragickému výjevu komický nádech.

*MOTEMA Makiadi, quand tu liras cette seconde lettre, pense au train qui m'enfoncé dans les rails, à ce **mastodonte** qui m'écrabouille, à mon sang qui gicle et arrose le ballast, à ma tête qui roule ahurie dans l'herbe mouillée. (s. 46)*

*MOTEMA Makiadi, až budeš číst tento druhý dopis, myslí na vlak, který mne mačká na koleje, **na toho mastodonta**, který mne drtí, na mou krev, která se rozstříkuje a skrápí štěrky, na mou hlavu, která se zběsile kutálí do vlhké trávy. (s. 20)*

Překlad byl na místě i u spojení *le dieu-diable* jako *bůh-dábel*, bez snahy vymýšlet novotvar případně jednoslovné vyjádření. Samostatnou kapitolou by mohla být symbolika týkající se živočichů. Každý z nich má totiž v dané kultuře přesně dané významové pole, ani jeho konotace nemusí být totožné s významem v cílové kultuře. V rámci zachování smyslu se proto Lázněvský místy uchýlil k substituci domácí analogií. Za *la bave de grenouille* například dosadil české zažité spojení *žabí hlen*, přestože překlad by byl spíše *slina* nebo *pěna*. Výraz *journée de limace, de lézard* (s. 21), které odkazuje na francouzské přirovnání *paresseux comme un lézard* nahradil pro Čechy srozumitelnější explicitací *den, co se vleče jako slimejš, jo, jako šnek* (s. 6). Zároveň vhodně zvolil expresivní variantu slova *slimák*, které je adekvátní Makiadiho projevu. I jinde zvolil postup explicitace:

*J'ai rampé, fait le chimpanzé, **la grenouille**.* (s. 21)  
*Plazil jsem se, dělal jsem opici, **skákal jako žabák**.* (s. 6)

Pro vyznění textu bylo nezbytné udržet i nadsázku a komično příběhu. Zde se opět projevila Lázňovského obrazotvornost a smysl pro humorné vyjádření. Například větu: *Mes pieds camembèrent dès que je me déchausse* (s. 22), nápaditě zlehčil užitím deminutiva od slova *nohy* a aluzí na český sýr hermelín: *Moje nožky páchnou jako král sýrů, když se zuju* (s. 7). Zdrobnělin užívá Lázňovský ke zlehčení situace na více místech, zejména když se jedná o černý humor, zcela v duchu autorova narativního postupu:

*C'est la plus intelligente de tous les **petits cadavres** qui ont envahi ce lieu.* (s. 40)  
*Je to ta nejinteligentnější **mrtvolka** ze všech, které se k nám dostaly.* (s. 17)

V překladu se neztratily ani slovní hříčky, byť na některých místech musel překladatel kompenzovat jejich absenci jinde. Například ve scéně, kdy Makiadi přichází do márnice v domněnání, že jde o peklo. Poprvé spatří starce, který si pro sebe říká: *Tenez ceci un instant, mais où est passée l'autre jambe: C'est le désordre...* (s. 28) V překladu však najdeme pro výraz *le désordre* ekvivalent s poněkud posunutým významem: *To je peklo*, čímž stařec Makiadiho ještě více zmate. Vzhledem ke kontextu je takové řešení zcela na místě. S výrazem *peklo* si Lázňovský hraje i záměnou: *Ces chaussures de femme sont **une torture** pour des pieds aussi émotifs que les miens.* (s. 34) *Tyhle ženské střevíce jsou pro citlivý nohy, jako mám já, **učiněný peklo**.* (s. 13–14) Opět nenarušuje symboliku zdrojového textu. Některé slovní hříčky se vyznačovaly dvojsmyslem, který bylo nutné zachovat :

*ARTINEM Viens, **mon sanglier**, allons-nous en, avant que je ne vomisse de dégoût. **Viens me combler de diabolins**.* (s. 66)  
*ARTINEM Pojd', **můj kanečku**, než se pozvracím hnusem. Pojd', **potřebuju ted' ty tvoje čertoviny**.* (s. 32)  
*Vous qui êtes **dans la commerce de la bière et de la mort**.* (s. 32)  
*Vy, ktorej **kšeftujete se živejma i mrtvejma**.* (s. 12)

Slovo *la bière* odkazuje ve franouzštině jak na jeden z významů slova, tedy *rakev*, tak na fakt, že správce márnice vystupuje v předchozí scéně jako barman. V češtině je ovšem podobná

slovní hříčka nemožná, autor proto zobecnil na výraz „kšeftovat s živejma“, pod kterým si divák může představit více věcí, například jeho práci za barem nebo vyjednávání pohrbů s pozůstalými. Přirozeně působí i metaforická a metonymická vyjádření.

*Personne n'a été assez malveillant pour **s'y faire expédier illico par le tribunal céleste**.*(s. 28)  
*Nebo se v poslední době nenašel nikdo tak vobtěženej hříchama, **aby ho sem nebeskej tribunál vyexpedoval**.*(s. 10)

*Un ciel **fanfare évide les étoiles**. J'écoute **un chant qui passe accroché à la pluie**.*(s. 73)  
*Obloha **tiše smeje hvězdy**. A slyším zpěv, **blíží se na provázcích deště**.*(s. 36)

A přirovnání (přestože se překladatel často odchýlil od původní struktury textu):

*Le déguisement réussi est un passe-partout, une couverture, une sorte de clef des champs, qui permet de prendre le large par rapport à soi-même. (s. 34)*  
*Úspěšnej převlek, to je propustka, to je kouzelná hůlka, možnost svobodně se sám před sebou vypařit. (s. 14)*

#### f) Rytmizace

O tom, že se překladateli podařilo zachovat rytmus originálu, nejlépe svědčí záznam rozhlasové hry *Bajka o lásce, pekle a márnici*. Při jeho poslechu vyniknou zvukomalebná slova, která překladatel volil. Jako dobré řešení se také ukazuje volba krátkých vět a srozumitelné převedení abstraktních obrazů. V záznamu jsme zaznamenali jen dílčí úpravy. Ukázalo se tedy, že překladatel splnil požadavek na „mluvnost“ již v psané podobě.

#### g) Zajímavá překladatelská řešení

Několik zajímavých překladatelských řešení již bylo uvedeno v předchozích kapitolách, na závěr proto zbývá zamyslet se nad vícejazyčností v díle Cayi Makhélé. A zejména nad jejím vlivem na překlad. V teoretické části jsme nastínili, že užití vícejazyčnosti je vždy příznakové a autor jím sleduje konkrétní cíl. Není proto náhodou, že Makhélé úvodní scénu zahajuje básní v africkém jazyce lingala. Vzápětí nabízí její francouzskou podobu. Podle kategorizace Moniky Schmidt-Emans bychom nejspíše přiřadili tomuto kroku atmosferizační funkci. Makhélé nás chce uvést do děje a naznačuje, že se ocitáme v prostředí na pomezí několika kultur. Vzhledem k tomu, že africkému textu nejspíš nebude většina příjemců rozumět,



posiluje v nich také pocit tajemného, vzdáleného a fantastického. Stejně proto musel postupovat i překladatel. Ponechal říkanku v jazyce lingala a následně nabídl český překlad. Divák je tedy hned v úvodu stržen rytmickou básní v exotickém jazyce, která mu naznačuje, že i to, co se bude dít dál, přesáhne hranice jeho každodenní reality.

Kromě jazyka lingala se ve hře objeví i několik latinských termínů. Některé jsou součástí ustálených formulí, jako například *Retro satana* (s. 64). Pocházejí z latinského *Vade retro, Satana*, ve francouzštině se však užívá v obou formách. Lázňovský se rozhodl pro českou variantu: *Odstup, satane*. A zároveň zvolil ženský tvar podstatného jména, čímž podtrhl expresivitu: *Odstup, satanáško!* (s. 31) Jinou funkci plní užití latinského termínu *canis familiaris* (s. 50), které vysloví Ogba v rámci svého projevu, kdy chce zdůraznit, jak je důležitý. Lázňovský tento termín zcela vypustil a ponechal pouze obecné *pes*. Tento postup se dá odůvodnit tím, že v originále je dané slovo v množném čísle (*autant de canis familiaris*) a v takovém tvaru by se obtížně hledala česká forma tak, aby byla srozumitelná.

Originál obsahuje i výpůjčky z dalších cizích jazyků souvisejících s reáliemi. Například za symbol veselého tance volí Makhélé označení *rumba-beguine* (s. 38), přičemž beguine je typický tanec pro Martinik. Čeština pro jeho označení nemá ekvivalent. Překladatel proto slovo úplně vypustil a zanechal jenom označení rumba, které je známé i v České republice. Takový postup je zcela na místě, neboť rumba a beguine se provedením podobají a slovo rumba tedy může zahrnout oba tance.

#### 7.2.4. Závěr

Z analýzy vyplynulo, že překlad *La Fable du cloître des cimetières* byl mimořádně těžkým úkolem. Hra je složitá nejen svým obsahem, který v sobě spojuje světy skutečného a neskutečného, ale především jeho vyjádřením slovy. Nejednoznačné postavy, které v každé scéně mění kostým a promlouvají v obrazech, metaforách a přirovnáních stavěly překladateli do cesty nejednu překážku. Zároveň musel zachovat rytmus a mít neustále na paměti, že se jedná o divadelní hru, která by měla být srozumitelná nejen v psané, ale hlavně v mluvené podobě. Divák nebude mít šanci vracet se v textu zpět a přemýšlet, jak dešifrovat daný obraz. Vše musí pochopit napoprvé. K tomu by samozřejmě měla posloužit i dramaturgie hry, režie, herci a scénické provedení. V případě *Bajky o lásce, pekle a márnici* se však dá říci, že překladatel poskytl velmi kvalitní podklad pro případné jevištní zpracování.

Jeho největší kvalitou je obrazotvornost a jazyková nápaditost. Nejen že dokázal velmi přesně postihnout náplň obrazných vyjádření, ale volil k tomu navíc prostředky z širokého spektra českého jazyka, které z překladu dělají plnohodnotné dílo české literatury. Překladatel ovládl spisovné, vulgární i knižní vrstvy jazyka a velmi přirozeně se mezi nimi pohyboval. Dokázal však využít i specifického lexika z různých oborů jako je gastronomie, religionistika, nebo dokonce kynologie. Některá slova by mohla mít postupem času tendenci k zastarávání, vzhledem k univerzálnosti času, místa i děje by to však nemělo představovat větší problém.

Jak již bylo řečeno, o kvalitě překladu svědčí i fakt, že tvůrci a herci rozhlasové verze hry měli jen málo práce s úpravou textu, aby ho co nejlépe zprostředkovali rozhlasovému posluchači. *Bajka o lásce, pekle a márnici* byla jednou z prvních afrických her uvedených v tištěné podobě i dramatinaci v českém prostředí. Michalu Lázňovskému se však podařilo pochopit exotickou a české kultuře tolik vzdálenou látku a po jejím pečlivém prozkoumání a analýze jednotlivých obrazů ji předat českému příjemci. Na něm už samozřejmě záleží, jak se s náročnou tematikou vyrovná a zda bude připraven ji vnímat všemi smysly.

## 7.3. Sortilèges

### 7.3.1. Obecná charakteristika hry

Inspiraci ke hře *Sortilèges* našel Caya Makhélé v Praze. Během měsíčního pobytu v roce 2009 ho zaujaly loutky vodníka, které se prodávaly v historickém centru, a začal pátrat po jejich původu. Bádání ho přivedlo k opeře Antonína Dvořáka a především k mýtu Rusalky, který se pak stal podkladem pro hru *Sortilèges*, uvedenou ve světové premiéře 9. ledna 2012 v Městském divadle ve Zlíně. Ve stejném roce hru vydalo francouzské nakladatelství Acoria, jehož je Makhélé ředitelem.

Podobně jako *La Fable du cloître des cimetières* vychází i *Sortilèges* z mytologie, tentokrát však nikoliv z řecké, ale slovanské. Hlavní postavou je jako v mnoha dalších Makhélého hrách žena, šestnáctiletá dívka Ondina.<sup>34</sup> Žije se svými adoptivními rodiči – zahořklým otcem a submisivní matkou. O tom, že ji našli před lety za bouře za dveřmi, se ale dozvídá až na konci hry. Matka a otec setrvávají uzavřeni ve svých stereotypech, dokud se jednoho dne ve dveřích jejich domu neobjeví neznámý muž. Skrze rozhovory s ním pak začnou vyplouvat na povrch dlouho utajovaná rodinná dramata. Muž je zároveň tajemnou postavou, která jako v pohádkách přichází, aby každému splnila jedno přání. Aktéři jako by nedokázali najít své místo uvnitř rodiny, ale ani v rámci společnosti. Na nejistotu každý z nich reaguje svým charakteristickým způsobem. Muž je také ztělesněním cizího prvku, který se ocitne v neznámém prostředí, může být i alegorií cizinců přicházejících do Evropy. Makhélého Ondina se v lecčem liší od Dvořákovy Rusalky, jak říká sám autor: „*Mon Ondine à moi n'est pas encore une femme, c'est une adolescente qui a besoin de s'affirmer et de trouver son espace. Mais dans les deux cas, ce sont deux exils : l'Ondine de Dvořák vient dans le monde humain, elle est amoureuse du prince, croit que c'est réciproque. Mais il la trompe et elle en meurt de tristesse. Mon Ondine ne meurt pas, elle résiste !*“ (Makhélé, 2011)

---

<sup>34</sup> „Ondine“ je francouzská paralela „slovanské“ rusalky, siréna.

### 7.3.2. Analýza francouzského originálu

#### a) Místo a čas

Podobně jako *La Fable du cloître des cimetières* nemá ani *Sortilèges* přesně vymezené místo a čas děje. Časovému určení napovídá pouze scénická poznámka: *On distingue nettement que la pièce se déroule de nos jours.* (s. 17) O místě napoví až ke konci hry odkaz na Staré a Nové město a bývalé ghetto, lze tedy hádat, že se jedná o Prahu. Postavy ale mají obecná jména: La Mère, Le Père a L'Homme. Také Ondina by vzhledem k symbolické povaze jména mohla být jakokouli dívkou. Lze proto soudit, že to, co zažívá rodina, by mohla zažít jakákoli jiná rodina, kde je matka, otec a dcera. Žijí ohraničení čtyřmi zdmi svého bytu, což umocňuje jejich sevření okolnostmi, z nichž se nemohou vymanit. Nepříliš konkrétní vymezení času a místa dodává hře univerzální platnost.

#### b) Adresát

Jak bylo uvedeno výše, Makhélého hry jsou díky svému obecnému zaměření určeny širokému okruhu příjemců z celého světa. Makhelé nepochybně píše pro své krajany z Afriky stejně jako pro Evropany. Se stejnou motivací vznikala i hra *Sortilèges*. Vzhledem k tomu, že je však založena na slovanském mýtu, domníváme se, že ji lépe pochopí publikum obeznámené s českou kulturou. V případě této hry se proto přikláníme k názoru, že je více cílena na evropské intelektuálně zaměřené obecnstvo.

#### c) Koherence a koheze

Děj je přehledně strukturován do osmi scén, které jsou pojmenovány podle toho, kdo v nich bude vystupovat (např. *Un étranger dans la famille*, *Ondine et l'étranger*, *La Mère et l'étranger* atd.). Názvy naznačují, že klíčové budou proměňující se vztahy mezi postavami. Jedním z hlavních prvků soudržnosti textu je proto neustálé odkazování na jednotlivé postavy, ať už pomocí zájmen, nebo synonymních zástupných označení pro jednu a tutéž osobu. Označení se však mění v závislosti na tom, kdo o ní mluví. Pro despotického otce je příznačné užívání přivlastňovacích zájmen (*ma femme*, *sa mère*, *Ta vie c'est moi, suis chez*

*moi*) i pejorativních označení (*une fille folle-dingue, diablesse, renfrongée, insolente* pro dceru). Přivlastňovací zájmena mají obecně v textu významovou roli, která naznačuje mnohé o vztazích v rodině:

*Le Père : **Ta fille** ne nous attirera que des ennuis. Appelle-la et qu'on s'en débarrasse.*

*La Mère : C'est aussi **ta fille**.*

*Ondine : Qu'importe de qui je suis **la fille**, il me suffit d'être moi-même. (s. 32)*

Stejně tak Ondine nazývá otce ironicky *mon cher papa* a o jejím chladném vztahu k rodičům svědčí i časté používání zájmena *ils*. Pro matku je příznačná snaha o udržení rodiny, která se projevuje častějším vyjadřováním v množném čísle jako *chez nous* nebo jemnějším, citlivějším slovníkem jako *pauvre petite*. Důležitou roli hrají i časové a místní údaje, které vystihují neustálé hledání identity a místa ve světě.

*Ondine : **C'est maintenant** que j'ai besoin de comprendre. (s. 27)*

Například *ici* může odkazovat na místo v rodině:

*Le Père : **Ici**, je ne suis qu'un étranger de plus, et je le resterai à jamais, même si j'ai adopté vos manières, même si mieux que vous je parle votre langue, mieux que vous je mange votre nourriture. (s. 23)*

Může však nabývat i metafyzické povahy:

*Ondine : Je n'ai pas décidé de naître, certes, mais à présent j'ai décidé de vivre, ma vie. **Ici**. (s. 51)*

Soudržnost textu je posílena i tím, že postavy často opakují věty, které už byly řečeny. Celá hra je pak uzavřena použitím podobných replik v první scéně a v závěrečné replice, která se tímto obloukem vrací na začátek a vytváří jednotný celek.

#### d) Lexikální rovina

Postavy se dobře znají a žijí spolu v jedné domácnosti, proto je zřejmé, že slova, která budou volit, odpovídají neformálnímu hovorovému stylu. Expresivnímu vyjadřování otce odpovídá místy až vulgární slovník (*salope, poufiasse, cochonne*), familiární frazémy (*une bête de foire, je suis fauché*) nebo výrazy s negativní denotací (*renfrognée, injure, laideur, manigances, maudit, décrépitude, répugner*).

Mluva Ondiny je příznačná pro vyjadřování její generace (*musique de nazes*), kromě hovorových ustálených spojení (*foutre les jetons, la ferme!* ve smyslu *fermez la gueule*) používá také generační lexikum (*tube* ve smyslu hitu) a anglicismy (*travelling* z filmové terminologie). Zároveň se snaží přiblížit světu dospělých i používáním odborných termínů (*interruption involontaire de grossesse, peuples génétiquement modifiés, faim congelée, décongelée, lyophilisée*).

Makhélé vkládá svým postavám do úst také slova cizího, zejména řeckého původu, která sice jsou součástí běžného slovníku Francouze, avšak v tomto kontextu umocňují multikulturní rozměr díla. Například výraz *hécatombe*, kterým Ondina označuje zabíjení zvířat, na straně 57 slovo *métèque* (z řeckého *metoikos*, označení pro svobodného, ale neplnoprávného člověka ve starých Aténách), *salamalecs* (s. 31) arabského původu, kterým se ve francouzštině ironicky označuje přehnaná pohostinnost, i japonské *tsunami*. Vícejazyčnost se naplno projeví ve větě:

*Ondine, ironique : Manger, to eat, mangearé, kudia, ko lia, jíst, jíst, jíst! (s. 26)*

Makhélé ji využívá k tomu, aby zdůraznil výpověď Ondiny o tom, že všechny světové kultury jsou založeny na jídle a na materiálních hodnotách. Opomenout nelze ani výrazy ze sémantického pole bytí a náboženství (*âme, corps, enfer, sacrifié, paradis hypothétique*). Hojně se vyskytují také ustálená spojení, slovesné vazby i přísloví např.:

*Attraper la crêve (s. 34)*  
*rendre coup pour coup (s. 48)*  
*se jeter à ses pieds (s. 37)*  
*la cerise sur le gâteau (s. 40)*  
*le saut final (s. 45)*  
*le poids sur les épaules (s. 45)*  
*sans queue ni tête (s. 21)*  
*L'occasion fait le larron. (s. 56)*

V textu se objeví také vlastní jména (*Antonin Dvořák*) a místní názvy (*Rwanda, Auschwitz, la Vieille et la Nouvelle Ville, Théâtre National de Prague*).

e) Morfologická, syntaktická a stylistická rovina

Nefunkčnost rodiny se projevuje ve strohém stylu, kterým spolu postavy jednají. Při běžné konverzaci proto používají krátké, stručné věty, často nominální. Tato konverzace však neustále přechází do permanentní hádky, kdy se expresivita projevu a používané lexikum stupňuje. Hádky doprovázejí výkřiky, exklamativní věty, výčitky, obviňování a otázky. Ty často nepotřebují odpověď, slouží spíše jako zpochybnění předchozí výpovědi:

*Le Père : J'ai tout abandonné pour toi.*

*La Mère : Abandonné? (s. 23)*

Míra expresivity se u jednotlivých postav liší. Nejvýraznější lze zaznamenat u násilnického otce. Zapšklý, omezený a zoufalý muž je přesvědčen o tom, že je pánem rodiny. Vůči svým blízkým se proto chová arogantně a uráží je až vulgárními výrazy (viz *Lexikální rovina*). O lidovosti jeho projevu, jeho přikrosti a laxní snaze formulovat pečlivě svědčí i vypouštění osobních zájmen, podmětu, nebo částice *ne*:

*Suis chez moi. (s. 15)*

*Suis pas une bête de foire. (s. 18)*

*Pas compliqué, emmenez-la d'où vous venez. (s. 42)*

*Incapable de refaire ta vie ailleurs. Ta vie c'est moi... (s. 20)*

Netečný, odosobněný vztah naznačuje i užívání jednočlenných vět a infinitivu, zejména když si mluví pro sebe.

*Foutaises! Pourquoi? Comment?*

*Abomination! (s. 61)*

*Résultat, une fille folle-dingue. (s. 18)*

*La traîner sur le sol, pour que s'impregnent dans sa peau toutes sortes de laideurs, et que s'en souviennent les apérités de son corps. (s. 21)*

V neposlední řadě také neustále vydává arogantní rozkazy:

*La couverture. (s. 15)*

*Va le chercher! (s. 29)*

*Mon fusil, et tout de suite! (s. 29)*

*Suffit! (s. 32)*

Oproti otci je matka v defenzivní pozici, její věty jsou proto také často jednočlenné, ovšem o poznání mírnější. Jako by rezignovaně reagovala na otcova slova.

*Oui! Je sais!*  
*Facile d'accuser le temps...* (s. 21)

Často se také uchyluje ke svým úvahám o životě, v nichž se omlouvá sama před sebou i před svými blízkými.

*Désolée Ondine, je ne tiendrai pas deux ans de plus. Mais si je flanche, que me restera-t-il comme espoir?* (s. 22)

Zároveň je i katalyzátorem napětí v rodině, zejména mezi otcem a Ondinou:

*Reste poli, mon Coeur. Tu ne dois pas t'avilir comme lui.* (s. 56)  
*Dodo !* (s. 17)

Mluva Ondiny odpovídá adolescentovi, který vzdoruje rodičům. Dívka má ironické poznámky a rodiče přesvědčuje o tom, že její náhled na svět je tím správným.

*Papa a résolu le problème de la faim dans le monde. Applaudissez! Que les caméras fixent ce moment inoubliable!* (s. 25)

Vyjadřuje se hovorově, čemuž kromě lexika odpovídá i vypouštění zájmen na začátku věty podobně jako u otce.

*Terminée, la blague. Tu peux t'en aller. **Faut pas** que ma mère te retrouve ici.* (s. 35)  
***Entendu parler** du bonheur ?* (s. 19)

S rodinnou mluvou kontrastuje vyšší styl, s nímž přichází neznámý muž. Jakmile s ním začnou postavy promlouvat, hovor se posouvá do psychologické až filozofické debaty, kterou vede právě vševědoucí cizinec. Struktura textu pak formou připomíná hlubinnou terapii s užíváním 2. osoby množného čísla i obecnými radami v infinitivu:

***Détruire** les autres sert à vous convaincre que vous êtes plus humain qu'eux.*  
***Vous pensez** que chaque coup porté lui ôte un peu de sa jeunesse à cette femme. **Vous n'avez pas** le courage d'aller jusqu'à lui ôter la vie.* (s. 44)

***Vous n'avez plus** à protéger votre enfant. **Vous pouvez** désormais rendre coup pour coup.* (s. 48)



f) Symbolika a obraznost

Ve srovnání s *La fable du cloître des cimetières* neobsahuje *Sortilèges* tolik symbolických obrazů. Přesto Makhélé využívá obrazných vyjádření a stylistických prostředků, které odkazují k dění v rodině, mají však přesah až do obecných otázek o životě. K takovým účelům nejčastěji slouží přirovnání (často velmi komplexní), metafory a metonymie:

*Ondine : Entendu parler du bonheur?*

*La Mère : Non.*

*Ondine : Ressemble à quoi ?*

*La Mère : **Ballon dans l'ai peut-être.***

*Ondine : Penses-tu ?*

*La Mère : **Fruit défendu !***

*Ondine : **Comme nos vies !** (s. 19)*

*La Mère : **Il pleut comme si Dieu pissait et pleurait** à la fois dehors. (s. 28)*

*La Mère : Avec toi la bonté devient un crime, chaque mot, **un ogre avide** de terrasser son interlocuteur. (s. 31)*

*La Mère : Il a son **rire carnivore**, lorsque ses poings démangent et cherchent une proie. (s. 46)*

*L'homme : Que ressentent une fille de ton âge ?*

*Ondine : **Un vacarme aveugle** qui rend sourd. **Un gouffre ouvert sur l'inconnu.** Une peur du vide à remplir pour se sentir vivre. **Une soif d'être** sans inquisition. **Un désir d'amour** au-delà du désir. (s. 38)*

Specifické výrazové prostředky vyplývají i z expresivní povahy diskuze. Zdůrazňuje ji ironie:

*La Mère : Retournes-y, s'il te manque tant que ça, **ton monde idéal!** (s. 23)*

*La Mère : Et notre légendaire sens de l'hospitalité ? (s. 29)*

Sarkasmus.

*Ondine: Papa a résolu le problème de la faim dans le monde. Applaudissez! Que les caméras fixent ce moment inoubliable! (...) Attention, voilà du riz pour les enfants d'Afrique! Et hop, un bout de canard laqué pour les enfants d'Asie! Quelques rasades de tsunami pour avaler tout ça et voilà la faim éradiquée de notre bonne vieille planète. (s. 25)*

*Ondine: Ah, celle-là! Dès qu'elle voit un homme, elle se jette à ses pieds. (s. 37)*

Příznačná je i gradace, často zdůrazněna využitím triády:

*Le Père : **Diabliesse, renfrognée, insolente.*** (s. 18)

*Le Père : C'est vrai. J'ai levé la main sut toi. **Une fois. Deux. Peut-être trois.*** (s. 21)

*Le Père : **Poufiasse!** Pas l'air de marcher. Autre chose: **Cochonne! Cochonne de poufiasse!***  
(s. 22)

Makhelé dosahuje zdůraznění i opakováním a paralelismy (např. pomocí částic *ni, que*, mnohonásobných větných členů atd.):

*Ondine : **Il est là pour** m'aider à fuguer, à avoir mon accident. **Il est là** pour nous, n'est-ce pas ce que vous vouliez ?* (s. 32)

*L'homme : Il y a **mille et une** manières de le faire, **mille et un** moyens de ne pas rater son coup. C'est à chacun de vous de choisir, moi j'offre les **mille et une** manières et les **mille et un** moyens.* (s. 40)

*L'homme : Vous **n'**aimez pas les cheveux jaunes de votre fille, **ni** la jeunesse inaltérable de sa mère.* (s. 44)

#### g) Rytmizace

Rytmus je již na první pohled u *Sortilèges* nápadnější než u *La fable du cloître des cimetières*. Celé první dějství se skládá z konverzace mezi otcem a matkou, přičemž oba používají v rychlém sledu několikaslabičné (1–4) repliky. Touto svižnou výměnou slov je divák nejen vtažen do děje, ale zároveň získává pocit, že členové rodiny po sobě „střílejí“ slovy automaticky, jako by si už neuvědomovali jejich význam. Díky krátkým, úderným větám je promluva velmi dynamická a má příznačný rytmický ráz:

*Le Père : Encore mal ?*

*La Mère : Un peu.*

*Le Père : Où ?*

*La Mère : Sais pas.*

*Le Père : Le genou ?*

*La Mère : Un peu.* (s. 14)

Významným rytmickým prvkem ve hře jsou i kouzelné formule, připomínající zařikávání. V textu se několikrát opakují.

*L'homme : Pioche dedans, tu y trouveras ta solution dans les mille et une manières, et les mille et un moyens de le faire.* (s. 40)

*Ondine : Antonin, ô Antonin, sanglante sera ma vengeance!* (s. 51)

### 7.3.3. Analýza překladu

Po analýze originálu můžeme konstatovat, že překlad *Sortilèges* by neměl představovat tolik obtíží jako překlad obraznější Makhélého hry *La fable du cloître des cimetières*. Přesto bude nutné, aby překladatel udržel vypjatý a místy odosobněný styl hovorové komunikace v rodině, který kontrastuje s filozickými myšlenkami o životě a odkazy na mytologii.

Hru přeložila Jana Podhorská, která se k překladu dostala v rámci překladatelské dílny agentury Dilia.<sup>35</sup> Ta oslovila pět zkušených překladatelů a dramaturgů, kteří jako tutoři vedli jednoho ze studentů v rámci dílny. Konzultantem Jany Podhorské byl překladatel Michal Lázňovský.

Při analýze překladu je proto třeba přihlédnout ke dvěma skutečnostem: u Jany Podhorské jde o první překlad dramatu. Sama říká: „*Text hry sám o sobě nebyl tak těžký, spíš mi dělal problémy fakt, že se jedná o text, který "ožije" na jevišti, a proto je nutné k němu přistupovat jinak než k próze.*“ (Podhorská, 2012) Za druhé je třeba si uvědomit, že překlad vznikl v rámci překladatelské dílny, která slouží spíše jako „školení“ pro začínající překladatele. Domníváme se proto, že překlad není možné považovat za úplný a připravený pro případnou inscenaci. Překlad Jany Podhorské považuje za nedodělaný i konzultant Michal Lázňovský.<sup>36</sup> Na druhou stranu bude zajímavé sledovat, s čím měla autorka překladu největší obtíže a kde se jí naopak Makhélého text podařilo interpretovat věrně.

#### a) Koherence a koheze

Jak bylo řečeno v analýze originálu, soudržnost textu spočívá v neustálém kontaktu jednotlivých postav a vývoji jejich vzájemných vztahů. Překladatelce se daří obměňovat synonyma v textu a odkazovat na postavy i pomocí zájmen (ukazovacích i přivlastňovacích):

Otec: **Ten cizák** si sem bez pozvání přide, dostane **moji večeři** a ty mu ještě děláš společnost?  
Otec: Tohle už **tvůj host** přehnal. (s. 19)

<sup>35</sup> DILIA - divadelní, literární, audiovizuální agentura (založena r. 1949) je občanské sdružení autorů a dalších nositelů autorských práv. Hlavním předmětem její činnosti je zajišťování ochrany autorských práv. Základní činnosti DILIA se dělí na kolektivní správu a agenturu. Nabízí také nové, nově upravené či úspěšné tituly do dramaturgických plánů divadel, zprostředkovává překlady zahraničních her.

<sup>36</sup> Osobní rozhovor s Michalem Lázňovským, Praha, 12. 5. 2012.

Jak ale uvidíme v následujících kapitolách, příznakové užívání zájmen svedlo autorku překladu místy k jejich nadužívání i tam, kde by v cílovém textu nemusela být (např. v češtině zbytečné přivlastňovací zájmeno před částí těla).

*La Mère : Que te reste-t-il à présent?*

*Le Père : Moi. **Ma** tête, **mes** bras, **mes** jambes, cette maison. Toi! (s. 24)*

*Matka: Co ti zůstalo?*

*Otec: Jen já sám. **Moje** hlava, ruce, nohy, tenhle dům. Ty! (s. 13)*

V další analýze pojednáme o problémech, které vedly k tomu, že se místy nepodařilo zachovat kohezi a koherenci pomocí místních a časových relátorů. V originále slova *ici* a *là-bas* nabývala metafyzické podoby ve smyslu obecného bytí na tomto světě. Nesla v sobě proto i jakýsi poetický náboj. O ten však Jana Podhorská místy text připravila přílišnou explicitací:

*Le Père : Je suis celui qui a trahi, abandonné les siens.*

*La Mère : Alors, **sois d'ici** ! (s. 23)*

*Otec: Jsem ten, kdo zradil, kdo opustil svou rodinu.*

*Matka: Tak buď **jako my tady odtud**! (s. 13)*

Domníváme se, že toto vyjádření šlo nahradit například povznesenějším *Buď s námi, Vrať se k nám*. Přílišná potřeba explicitovat se projevuje i v užívání kontaktních a výplňkových slov, kterých je v překladu více než v originálu. U dramatu speciálně se tato slova zdají nadbytečná, neboť se dá předpokládat, že herci si je v přirozeném projevu do jisté míry přidají sami, aby se jim věty lépe říkaly.

*Ondine : Sais plus. Je ne suis qu'une fille de seize ans après-tout. (s. 37)*

*Ondina: Tak já už nevím. **Nakonec, vždyť** jsem jenom šestnáctiletá holka. (s. 24)*

*Le Père : Parce que vous êtes chez moi et que vous venez m'importuner. (s. 29)*

*Otec: **To protože tady** jste u mě doma a **právě** obtěžujete. (s. 17)*

## b) Lexikální rovina

V analýze jsme došli k tomu, že pro mluvu otce jsou specifické vulgární a expresivní výrazy. Ty se daří převést na dílčí úrovni. Na některých místech se však zdá, že nebyly využity všechny možnosti expresivních vyjádření, které nabízí bohatá česká slovní zásoba v této oblasti (v příkladu použita dvě téměř stejná).

*Le Père : Dieu m'a donné des spermatozoïdes **farfelus** ! Résultat, une fille **folle-dingue**. (s. 18)*  
*Otec Bůh mi nadělil pěkně **ztřeštěný** spermie ! A takovej je výsledek : bláznivá, **praštěná** holka. (s. 9)*

*Ondine : Ondine, **sale tête de linotte**... (s. 26)*

*Ondina: Ale, ale, Ondino, ty **potřeštěný** pako... (s. 15)*

U některých došlo k posunutí významu:

*Le Père : Diablesse, renfrognée, insolente. (s. 18)*

*Otec: Dáblice jedna, nafrněná, uremcaná. (s. 9)*

Zatímco slovo *dáblice* bylo vhodně doplněno hovorovým *jedna*, u dalších dvou slov došlo k sémantickému vypuštění odkazu na ďábla. Podle etymologie slov by se tedy více hodil například překlad *vyšklebená* a *drzá*. Podobně se domníváme, že u následujícího vyjádření bylo slovem *ballon* myšlen *nafukovací míč*, *balónek*, *horkovzdušný balón* nikoliv klasický míč:

*Ondine : Ressemble à quoi ? [o štěstí]*

*La Mère : **Ballon** dans l'air peut-être. (s. 19)*

*Hlas Ondiny mimo scénu: Čemu se podobá?*

*Hlas matky mimo scénu: Možná **míči** ve vzduchu. (s. 10)*

Posunutí či ochuzení významu je způsobeno i špatným překladem, tedy špatnou volbou denotátu.

*L'homme : Dégueulasse ! Désolé de vous le dire, Madame, **votre cuisine** est vraiment à vomir. (s. 31)*

*Muž: Hnus ! Paní, je mi líto, že to říkám, ale **vaše jídlo** je k zblití. (s. 19)*

V uvedeném příkladě došlo k úplnému posunutí smyslu slova *cuisine*, které v tomto kontextu více než na jídlo odkazuje na kuchyň, ať už místnost, ve které se napjatá konverzace odehrává, způsob přípravy jídla nebo v přeneseném slova smyslu *manœuvres*, *intrigues*

(*généralement obscures et malhonnêtes*).<sup>37</sup> V každém případě tato fráze naráží na celkovou atmosféru v kuchyni, potažmo rodině, nikoliv na potravu samotnou, jak vyzní z překladu. Navrhovali bychom proto řešení: *Z té vaší kuchyně se mi dělá zle*, silněji *Z této kuchyňské špíny je mi na zvracení* nebo obecněji *Toto je opravdu nechutné*.

Expresivitě ale ubírá užití poetických až archaických slov v kontrastu s nimi. V následujícím příkladu by expresivita slova *sním* byla podtržena například doplněním *jak já sním o tom*, samo o sobě je však o tuto konotaci ochuzeno.

*Le Père : Rêve de la voir disparaître, qu'elle ne retrouve pas le chemin de la maison !* (s. 19)

*Otec: Sním o tom*, že zmizí, že jednou nedojde domů ! (s. 9)

Vícejazyčnost v textu způsobila přehnaný sklon nechávat slova v cizí podobě i tam, kde to nebylo potřeba (například na straně 30 v překladu je francouzské slovo *complot* převedeno bezdůvodně jako *komplot* a nikoliv české *spiknutí*). Cizí slova pak byla přeložena pomocí zobecnění:

*Le Père : Arrête tes salamalecs.* (s. 30)

*Otec: Přestaň s těma zdvořilostma.* (s. 19)

Užití obecného výrazu se zdá být jako dobrá cesta, sémanticky by mohl být použit i jiný termín, například *úslužnost*, který v sobě zahrnuje i aspekt přehnané zvořilosti. Česky se naopak podařilo vyjádřit dobře opisem některé termíny, které jazyk nemá, např. *délit de faciès*,<sup>38</sup> které Podhorská převádí jako *vinen už od pohledu* (s. 18). Vzhledem k přiblížení hovorové mluvě by se nabízela i varianta *vinej*. Ze všech tří postav se Podhorské nejlépe podařilo vystihnout slovník Ondiny.

*Ondine : Comme c'est pitoyable!* (s. 32)

*Ondina: To je fakt ubohost!* (s. 20)

*Ondine : Ma vie est assez tourmentée comme ça, pour que vous veniez encore la chambouler. C'est sympa d'avoir effrayé mes parents, mais maintenant il faut partir.* (s. 36)

*Ondina: Už tak mám dost podělanej život, abyste ho ještě vy obracel vzhůru nohama. Je to fajn takhle vydědit rodiče, ale teď už musíte odejít.* (s. 23)

<sup>37</sup> <http://www.cnrtl.fr/definition/cuisine>

<sup>38</sup> Le « délit de faciès » est une raison apparente utilisée en général par un policier pour effectuer un contrôle particulier à une personne dont l'apparence n'est pas 'standard' (souvent sur la base de couleur de peau ou d'apparence générale). Dostupné z : <http://dictionnaire.reverso.net/francais-definition/d%C3%A9lit%20de%20faci%C3%A8s/>. [cit. 19. 8. 2012]

Ondine : *Moi, j'aime Dvořák. Il a **un tube**, Rusalka. C'est le seul qui a compris.* (s. 38)

Ondina: *Já mám ráda Dvořáka. Má jednu **super skladbu**. Rusalku. Jako jediný pochopil.* (s. 24)

Ondine : *Il préférerait me voir **sautiller sur des musiques de nazes**.* (s. 39)

Ondina: *Radši by mě viděl **hopsat na nějakou přiblblou muziku**.* (s. 25)

c) Morfologická, syntaktická a stylistická rovina

Podobně jako pro Michala Lázňovského v *Bajce o lásce, pekle a márnici* byl jedním z hlavních úkolů Jany Podhorské v *Čarování* vystihnout styl vyjadřování hlavních postav, zejména Otce a Ondiny. Podobně jako Lázňovský zvolila jako jednu z metod nápodobu mluveného projevu v psané formě. Ta se projevuje změnou adjektivních koncovek na nespisovné *–ej*, hovorovým tvarem slovesa být *bejt* a vypouštění koncového *–l* ve 3. Osobě jednotného čísla rodu mužského v minulém čase (*vztáh* místo *vztáhl*). Otec používá i hovorové varianty slov, které se projevují hláskovými změnami (*plejtváš, přide, spolíhat, někýmu*). Mluvené podobě i vypouštění hlásek na začátku slov, například ve slově *dyť*, v případě sloves potom *j* na začátku tvarů slovesa *jít* (*du si lehnout, pude z domu*) a někdy i *být* (*sem*). V posledním případě ovšem překladatelka nepostupuje důsledně a varianty střídá, často i v rozmezí jedné stránky a dokonce i repliky:

Otec: *Je těžká doba a já **jsem** švorc.* (s. 28)

Otec: ***Jsem** takovej, jakej **sem**.* (s. 29)

Důsledněji pracuje s projevem Muže, u něhož důsledně zachovává spisovné koncovky slov. U ostatních se Podhorská snaží podpořit hovorovou podobu projevu i tím, že ctí vsuvky, vytčené členy, vložené věty a podobně. Ty jsou ale podobně jako užívání ukazovacích zájmen pro francouzštinu přirozenější než pro češtinu. Lpěním na francouzské stavbě věty proto často dochází až k přílišné doslovnosti, která vede ke snížení porozumění v cílovém, tedy českém, jazyce. Špatná formulace byla místy způsobena například nešťastnou transformací, která byla motivována snahou podpořit nominální vyjádření originálu:

La Mère : *Pour elle, les traces des coups deviennent des écorchures d'une chute malencontreuse.* (s. 20)

Matka: *To kvůli ní dělám z následků bití jen oděrky po nešťastném pádu.* (s. 11)

Le Père : *Qu'est-ce qui te prend de gaspiller de la nourriture ainsi ?* (s. 25)

Otec: ***Co to s tebou je**, že takhle plejtváš jídlem?* (s. 14) [namísto přirozenějšího *Co si to dovoluješ takhle plejtvat s jídlem?*]

Chybějící transformace vedla v některých případech k vágnímu sdělení:

*L'homme : Cette Rusalka, une lointaine parente? (s. 38)*

*Muž: Ta Rusalka je nějaká vzdálená příbuzná ? (s. 25) [namísto Vy jste s Rusalkou příbuzné? Nejste vy s tou Rusalkou příbuzné?]*

*L'homme : Il s'y fabrique suffisamment d'armes pour tout faire disparaître en un clin d'œil. (s. 52) [myšleno svět, lidé]*

*Muž: Vyrábí se tu dost zbraní na to, aby jediným mrknutím oka všechno zmizelo. (s. 35)*  
[lepší řešením by se zdála transformace pasivního slovesa na aktivní : *Lidé vyrábějí dost zbraní na to, aby mrknutím oka všechno zničili.*]

V jiných k nadužívání slovesa *být* a *dělat*, která se však z francouzského *être* a *faire* dají přeložit mnoha ekvivalenty.

*L'homme : Que fais-tu de toute la haine qu'il y a en toi? (s. 39)*

*Muž: Co uděláš s veškerou tou nenávisť, která je v tobě? (s. 25) [namísto Jak se tedy vyrovnáš se svou vnitřní nenávisť? Co uděláš s tou nenávisť, kterou v sobě máš?]*

Lpěním na francouzské stavbě věty dochází v překladu k tomu, že věty jsou „rozmělněnější“ a tím i delší. Vytrácí se tak údernost a expresivita originálu.

*Le Père : Tu passes ton temps à la défendre, à lui mettre la tête qu'elle peut mépriser. (s. 26)*

*Otec: Trávíš čas tím, že se jí zastáváš a vtloukáš jí do hlavy, že mnou může pohrdat. (s. 15)*  
[namísto kratšího *Pořád se jí zastáváš.*]

Volbou vhodného lexika ale byly tyto nedostatky naopak na jiných místech vyváženy :

*Le Père : Je la garde. Elle peut encore servir. J'aime à la trainer sur le sol, pour qu'elle s'imprègne de la laideur de ce monde. (s. 43)*

*Otec: Rád ji vláčím po podlaze, aby nasákla šeredností tohoto světa. (s. 28)*

Na některých místech také překladatelka nedodržela slovesný čas a vid.

*L'homme : Les traces s'inscrivent, même si vous arrivez à les dissimuler aux yeux de votre entourage, moi je les vois. (s. 47)*

*Muž : ... i když se vám podaří ukryt je před zraky vašeho okolí, já je vidím. (s. 32) [namísto daří se vám je skrývat]*

Zachováním složitých syntaktických celků a nedostatečným odstupem od textu pak může dojít i k tomu, že některé části jsou pro čtenáře, potažmo diváka, zcela nepochopitelné.

*Muž: Jste otrokem pocitů, stejně tak jako otrčíte rafinovaným přípravám týrání. Dokud vypadá mladě, můžete se na ni zuřivě vrhat, ale jako stará bude předznamenávat váš vlastní konec. (s. 30)*



#### d) Obraznost a symbolika

V předchozích částech analýzy jsme viděli, že překladatelka narážela na obtíže už na lexikální, morfologické, syntaktické i stylistické úrovni. Těžkým úkolem pro ni bylo i Makhélého obrazné vyjadřování a převedení symbolických významů. Při jejich překladu se často držela původního textu a nedokázala se oprostit od jazykové úrovně textu. Často proto upřednostňovala řešení, které bylo po jazykové stránce správně, sémanticky však ochudilo smysl díla.

*La Mère : **Quelle tourmente ?***

*Le Père : Comment ? (s. 20)*

*Matka: **Co to je za bouři?***

*Otec: Cože? (s. 10)*

Zde by se například nabízelo užít v přeneseném slova smyslu sousloví *dušno před bouřkou*. Nebo *blíží se bouřka*. Domníváme se, že tento obraz ve druhé scéně totiž předjímá také nadcházející atmosféru, ve smyslu převratných událostí, které nastanou. Podobně byla následující replika v překladu ochuzena o otcův dojem, že je součástí spiknutí matky a dcery.

*La Mère : Tu n'as aucune culpabilité à avoir. Tu l'as fait par amour.*

*Le Père : **Sortilège idéal**. Après l'envoûtement vient le temps sacrificiel. Dans notre histoire, c'est moi le sacrifié. Et l'amour meurt avec le sacrifice. (s. 24)*

*Matka: Nemáš proč cítit sebemenší vinu. Udělals to z lásky.*

*Otec: **Dokonalý kouzlo**. Prvotní očarování vystřídá čas obětí. Co se nás dvou týče, to já jsem oběť. A s obětováním umírá láska. (s. 13)*

Variantou k tomuto překladu by byla personifikovaná verze *Očarovalas mě*, případně i v pasivním tvaru *Byl jsem omámen*. Přirovnáním a metaforám také místy ubírá přílišná explicitace a doslovnost.

*Le Père : Suis pas **une bête de foire**. (s. 18)*

*Otec: Nejsem žádnéj **vopičák**, **co se musí předvádět**. (s. 9)*

Podle našeho názoru zde lze například použít sousloví *Nejsem cvičená vopice*.

Podobně:

*La Mère : Oui, manger nous réconcilie avec la vie.*

*Ondine : C'est la vie qu'il faut manger et non se faire manger par elle. (s. 27)*

*Matka: Máš pravdu, jídlo nás smiřuje se životem.*

*Ondina: Je lepší jíst než se nechat sežrat. (s. 16)*

Nebo:

*La Mère : Il a son rire carnivore, lorsque ses poings démangent et cherchent une proie. Qu'est-ce que vous lui avez promis ? (s. 46)*

*Matka: Jakmile ho svrbí ruce a hledá kořist, vždycky je slyšet jeho masožravý smích. Co jste mu nasliboval ? (s. 31)*

V prvním příkladě by druhá věta mohla být vyjádřena poetičtěji, např. *Lepší si život vychutnat, než tě sežere sám*. I přirovnání otce k masožravé šelmě by v druhém příkladu lépe vyniklo údernějším a obraznějším řešením, např. *Jak dostane chuť, s masožravým smíchem lační po své kořisti*. Pokud se vyjádření nedařilo na úrovni složitých obrazů, domníváme se, že je mohla překladatelka kompenzovat na dílčí úrovni, například použitím barvitých přísloví a rčení na úrovni francouzských ustálených spojení.

*L'homme : Vous n'avez plus à protéger votre enfant. Vous pouvez désormais rendre coup pour coup. (s. 48)*

*Muž: Už nemusíte chránit své dítě. Teď mu můžete vrátit ránu za ránu. (s. 33) [namísto Teď mu to můžete vrátit – oko za oko, zub za zub.]*

*Le Père : Homme averti...*

*La Mère : Doit se reposer. (s. 16)*

*Otec: Kdo je připraven...*

*Matka: Měl by si dát pohov. (s. 8) [namísto českého ekvivalentu Šťěstí přeje připraveným...*

*Když se dobře vyspí.]*

Díky těmto souslovím by se mohla podařit zachovat i slovní hříčku v první scéně:

*Le Père : Suis chez moi.*

*La Mère : Fenêtres fermées, portes cadenassées.*

*Le Père : Chez moi !*

*La Mère : Chez-toi **enfermé... Enfer...** (s. 15)*

*Otec: Jsem tu na svém.*

*Matka: Okna jsou zavřená, dveře na petlici.*

*Otec: Na svém!*

*Matka: Na tvém a na petlici... V pekle... (s. 7)*

Námi navrhovaná varianta by mohla znít například:

*Otec: Můj dům, můj hrad.*

*Matka: Okna máš zavřená, dveře na petlici.*

*Otec: Můj hrad!*

*Matka: Tvůj pekelnej hrad...*

#### e) Rytmizace

Rytmus nejvýrazněji vyniká v prvním dějství. Jana Podhorská zachovává krátká slova a několikaslabičné repliky, opomíjí však zvukomalebnost jednotlivých slov, aliteraci atd. Například hned v úvodních replikách se ve francouzštině alternují hlásky *p*, *r*, *s*. V češtině však podobná alternace chybí.

*Le Père : Qui va là ?*

*La Mère : Personne.*

*Le Père : Personne ?*

*La Mère : Oui, personne !*

*Le Père : Fenêtres, vérifiés?*

*La Mère : Oui !*

*Le Père : Portes ?*

*La Mère : Portes aussi. (s. 13)*

*Le Père : Encore mal ?*

*La Mère : Un peu.*

*Le Père : Où?*

*La Mère : Sais pas.*

*Le Père : Le genou ?*

*La Mère : Un peu. (s. 14)*

*Otec: Kdo je tam ?*

*Matka: Nikdo.*

*Otec: Nikdo?*

*Matka: Opravdu, nikdo!*

*Otec: Okna, zkontrolovalas' okna?*

*Matka: Jistě!*

*Otec: I dveře? (s. 5)*

V tomto případě by v češtině lépe vyniklo například použití slov s hláskou *ř* (*Kdo je? Nikdo. Nikdo? Říkám nikdo! Okna zavřená? Samozřejmě. Dveře? I dveře?*).

*Otec: Ještě to bolí?*

*Matka: Trochu.*

*Otec: Kde?*

*Matka: Nevím.*

*Otec: Koleno?*

*Matka: Trochu. (s. 6)*

V druhém případě by jednou z variant byla alternace hlásky *l* (*Ještě to bolí? Málo. Kde? Dole. Koleno? Maličko.*).

Rytmický prvek se částečně vytratil také u kouzelných formulí.

*L'homme : Pioche dedans, tu y trouveras ta solution dans les mille et une manières, et les mille et un moyens de le faire.* (s. 40) [nechá Ondinu tahat předměty ze své brašny]

*Muž: Sáhni dovnitř a vytáhni si jeden z tisíce způsobů, jak to provést.* (s. 40)

Rým se zřejmě v českém jazyce podaří zachovat jen těžko, navrhovali bychom proto alespoň zachování básnické struktury a dojem, že se jedná o druh zaříkávadla (volný návrh *Stačí si jen vybrat: tisíc a jedna cesta k cíli vede, přání tvá splnit dovede*). Kouzelné zaříkávadlo s básnickou strukturou připomíná i přání vyslovené Ondinou:

*Ondine  
Finis les coups qui pleuvent  
Finis les jours qui traînent  
Finis la peur qui rampe  
Finis les mensonges qui rongent  
Finis l'homme qui souille  
Finis les raclées qui immolent* (s. 54)

*Ondina  
Je konec ran, které se sypou  
Je konec dnů, které se vlečou  
Je konec strachu, který se plíží  
Je konec lží, které hlodají  
Je konec zkaženého člověka  
Je konec obětních výprasků* (s. 37)

Vzhledem k tomu, že se jedná o přání, úvodní formulace by podle našeho názoru měla znít spíše *Ať skončí*, nebo  *pryč s* (návrh volného překladu: *Pryč s ranami, co se sypou, pryč se dny, co se vlečou, pryč se strachem, co se plíží, pryč se lhaním, co tíží, pryč s násilníky, pryč se zpráskanými obětními beránky*).

#### f) Zajímavá překladatelská řešení

Jak už bylo řečeno, zřejmě díky generační blízkosti se Podhorské podařilo poměrně dobře vystihnout mluvu Ondiny. Úspěšně se vypořádala také s vícejazyčností, například francouzskou větou: *Manger, to eat, mangearé, kudia, ko lia, jíst, jíst, jíst!* (s. 26) přeložila jako *Jíst, manger, mangeare, kudia, ko lia, to eat, to eat, to eat.* (s. 15), kde vhodně nahradila české slovo anglickým ekvivalentem, aby v českém překladu působil „cize“ podobně jako české slovo ve francouzském originále. Na některých místech se vtipně podařilo zachovat i nadsázku i rytmus originálu:

*Le Père : Qu'y a-t-il de bon aujourd'hui ?*

*Ondine : **Le menu habituel. Un coup par-ci, un coup par-là. Je n'en veux pas.*** (s. 27)

*Otec: Co máme dneska dobrého?*

*Ondina: **Jako obvykle. Rána sem, rána tam. To já si nedám.*** (s. 16)

#### 7.3.4. Závěr

Jak už jsme zmínili v úvodu, překlad *Sortilèges* lze považovat spíše za pokus začínající překladatelky o překlad dramatu než za skutečný podklad pro inscenaci. Z tohoto pohledu lze tolerovat mnohé nedostatky, například místy ne příliš přirozený tok řeči postav, složitou konstrukci vět a ochuzená obrazná vyjádření. Na druhé straně však nelze opomenout chyby, které nevyplynou z podstaty dramatu nebo Makhélého specifické poetiky, ale z nedostatečné znalosti výchozího a cílového jazyka. Mezi takové prohřešky řadíme například nadužívání zájmen v překladu, nedodržování slovesných vidů a především ovlivnění francouzskou stavbou věty a doslovný překlad. Ten čtenáře ochuzuje o podstatnou část příznačných rysů originálu, zejména o paralelismy, opakování, gradaci a tím i o expresivitu.

Podhorská také uvádí, že se setkala přímo s autorem Cayou Makhélé. Soudíme tedy, že měla příležitost konzultovat nejasná místa v překladu, a mohla je konzultovat i s Michalem Lázněvským. Potom by se v textu neměly objevit nepochopené pasáže, jak se místy stalo. Z analýzy originálu je zřejmé, že hra není psána složitým jazykem, přestože obsahuje složité symbolické obrazy. Lze proto soudit, že chyby a stylistické nedostatky překladu jsou způsobeny spíše autorčinou nezkušeností s překlady obecně než podstatou textu.

I když jsme si vědomi toho, že autorka na překladu pracovala v rámci překladatelské dílny a byla to její první zkušenost s podobným textem, překlad nelze považovat za hotový a dostatečný. Text by musel projít mnoha úpravami a redakcí, aby se mohl stát plnoprávným podkladem pro inscenaci. Zároveň jsme si vědomi, že mnoho příkladů uvedených v analýze může být ovlivněno subjektivním vnímáním hry i překladu.

## 7.4. Rodrigue Yao Norman

Rodrigue Yao Norman patří k nejvýraznějším autorům mladší generace afrických dramatiků. Narodil se v tožském „*městě na sedmi kopcích*“<sup>39</sup> Atakmapé v roce 1980. K divadlu se dostal přes herectví, což je v Togu poměrně častý způsob. Hrál v několika tožských souborech a později, v roce 1997, sám založil soubor 3C. Dodnes je jeho uměleckým šéfem. Zároveň hraje a režíruje. Skupina podle něj ale přežívá pouze díky podpoře ze strany některých institucí. Režii studoval v letech 2003–2004 i v Evropě, konkrétně v Bruselu. Následně ho ke spolupráci přizvalo hned několik francouzských a belgických divadelníků. V roce 2005 mu Comédie Française svěřila realizaci hry čadského autora Koulsyho Lamko *Ndo Kela ou l'initiation avortée*. Navzdory úspěchům v Evropě se Norman vrátil do své rodné země, kde jak říká „*může být jako umělec prospěšnější a potřebnější*.“<sup>40</sup> V hlavním městě Lomé založil Umělecké divadelní studio, které je jedinou divadelní školou v Togu. Země podle něj potřebuje rozvinout funkční kulturní politiku. Ta by měla podporovat umělce se skutečným zájmem o divadlo a jeho rozvoj.

Rodrigue Yao Norman už jako malý začal psát poezii a povídky. První divadelní hru vytvořil v patnácti letech. Jeho kariéru ale odstartoval až text *Pour une autre vie*, který pojednává o dvou rozdílných sestrách – prostitutce a slušné dívce, a jejich rozdílném postavení v rodině. Za něj získal v roce 2000 první cenu v kategorii mladých autorů na festivalu FESTHEF (Festival de Théâtre de la Fraternité – Divadelní festival bratrství). Tam se setkal s Monique Blin, ředitelkou Festivalu frankofonie v Limoges. Díky ní se zapojil do

---

<sup>39</sup> NĚMEČKOVÁ, L. Čechov píše jako Afričani. [online] *Divadelní noviny*, 14. 4. 2009. Dostupné z <http://host.divadlo.cz/noviny/clanek.asp?id=19001>. [cit. 22. 8. 2012]

<sup>40</sup> Tamtéž.

několika mezinárodních projektů, například tvůrčích dílen *Écritures Vagabondes* (*Putující rukopisy*), které sdružují autory z celého světa a iniciují vznik nových her. V rámci rezidenčního pobytu v Mali tak vznikla jeho další hra *Trans'aheliennes*, která vyšla v belgickém nakladatelství Émila Lansmana. Na festivalu FESTHEF na sebe upozornil i v dalších ročnících, například v roce 2004 hrou *Entre deux battement*. Hlavním tématem Normanových her jsou odchody a návraty. Hrdinové jsou jedinci, kteří řeší existenciální otázky a směřování své cesty. Ta jeho se momentálně zastavila v Lomé, kde žije se svou ženou a dvěma dcerami. Do Evropy často jezdí, ale vždy jen na několik týdnů.<sup>41</sup> Norman shrnuje svoji tvorbu těmito slovy: „*Píšu o cestě, o nerovnosti podmínek mezi severem a jihem. Tvořit pro divadlo pro mě znamená apelovat na řešení naléhavých otázek. K tomu, aby je někdo vyslechl, nepotřebuju v divadle žádného nakladatele. Narozdíl od prózy nebo poezie je můžete předkládat divákům rovnou.*“<sup>42</sup>

## 7.5. Allo l'Afrique

### 7.5.1. Obecná charakteristika hry

V tištěné podobě vyšla hra poprvé v roce 2009, a to v českém vydání. To můžeme považovat za důkaz, že edice Současná hra Divadelního ústavu nejen seznamovala české čtenáře s africkou kulturou, ale objevovala i dosud nevydané tituly. I ve hře *Allo l'Afrique* řeší hrdinové otázku života a návratu do rodné země. Název vychází z původního francouzského názvu *Allo l'Afrique*, který byl ve francouzštině potom změněn na *Annexe 26bis*.

Děj se odehrává v malém prostoru bruselské garsoniéry, kde se setkávají dva bratři Fall a Seck, oba původem z Afriky. Do Evropy přišli společně před deseti lety, Seck ale zamířil do Holandska, zatímco Fall se usadil v Belgii. Od té doby se neviděli. Při setkání během jediné noci vyplouvají na povrch jejich nejniternější pocity a obavy. Fall trpí nočními můrami, v nichž se mu zjevuje rodná země a jeho příbuzní. Vzpomíná na matku a bratra a vyčítá si, že je nechal bez peněz a sám odjel. Čím dál více se ho zmocňuje pocit, že se musí vrátit. Seck se už

---

<sup>41</sup> Tamtéž.

<sup>42</sup> Tamtéž.

cítí více jako Evropan a chtěl by si budovat zázemí v Holandsku. Bratrovi během noci také přizná, že je homosexuál a že vstoupil do manželství s mužem. Svou sexuální orientaci si uvědomil poté, co ho znásilnili ve vězení, kde byl držen, protože neměl povolení k pobytu. Fall pro něj nemá pochopení. Oba se nad ránem loučí s nejistotou toho, kam je osud dále zavede a jestli tato cesta bude správná.

Norman se pohybuje ve dvou rovinách. Na té osobní nastiňuje odcizení dvou bratrů, kteří vyrůstali společně, ale jejichž osudy se rozešly po příchodu do Evropy. Pokládá také otázku o odpovědnosti za svoji rodinu, kterou zanechali v Africe. V obecnější, společenské rovině se zabývá problematikou cizinců, často uprchlíků, kteří přicházejí do cizí země, kde musejí řešit osobní dramata zatížená administrativními úkony. Obě roviny se neustále prolínají. Atmosféru konfliktu podtrhují zejména krátké repliky, které se rychle střídají, protože ve hře vystupují jen dvě postavy. To jen umocňuje napětí, které s postupem noci graduje.

### **7.5.2. Analýza originálu**

#### **a) Místo a čas**

Norman psal hru v letech 2003 až 2006, můžeme ji proto považovat za aktuální. Ve hře je dodržena jednota místa a času. Děj se odehrává během jedné noci v malém bytě umístěném do Bruselu. V textu ovšem nenajdeme mnoho scénických poznámek, jak by měl byt vypadat, dá se proto říct, že se jedná o jakési prázdné, univerzální prostředí ohraničené čtyřmi stěnami. Ani postavy nejsou detailně vykresleny, charakterizují je pouze jejich repliky. I je lze tedy chápat spíše jako prototypy. Byt by se totiž mohl nacházet v jakémkoli evropské metropoli a postavy by mohly představovat v podstatě jakéhokoliv Afričana, který přišel do Evropy.

#### **b) Adresát**

Univerzální může být i adresát. V první řadě se domníváme, že jím je evropské publikum. Ať už Evropané, kteří se ze hry dozvídají, v jak obtížné situaci se Afričané nacházejí, tak právě



samotní Afričané žijící v Evropě a zažívající stejné pocity. Četná uvedení hry v Africe ale svědčí o tom, že adresátem mohou být stejně tak Normanovi krajané dozvídající se prostřednictvím hry o životě v Evropě.

### c) Koheze a koherence

Jak už jsme nastínili v úvodu, jedním z hlavních prvků hry je skrytý konflikt, který postupně během dialogu vyplouvá na povrch. Živost debaty navozují v první řadě krátké repliky, které se pravidelně střídají. Pouze když se jeden z bratrů zamyslí, nebo se například vrací do minulosti, bývá promluva delší a přechází do monologu. Dialog často probíhá ve formě otázka-odpověď. Nacházíme proto zvýšený výskyt otázek, velmi často řečnických, které nevyžadují odezvu. A stejně tak rozmanitou škálu odpovědí, od jednoslovné typu ano-ne, po vzrušené výkřiky doprovázené vykřičníky. Exaltované diskuzi totiž v psaném textu napovídá i intonace, která je vystižena interpunkcí. Napětí umocňuje i velké množství pauz a momentů, kdy se postavy odmlčí. Ty naznačuje Norman buď ve scénických poznámkách (slovy *pauza*), nebo interpunkcí ve formě tří teček. Na mnoha místech má čtenář proto dojem, že „cosi ve vzduchu“ zůstává stále nevyřčeno, což ještě zvyšuje jeho zvědavost, jak se bude děj dál vyvíjet. Naléhavost posiluje i opakování slov (*Il y a une différence entre cinq et dix! Cinq autres années plus les cinq qu'on s'était fixées, c'est beaucoup, non ? On prend de graves décisions en cinq ans... Par exemple, en cinq ans, on fait des projets qu'on ne fait pas en deux nuits. Cinq autres années plus les cinq qu'on s'était données, ça fait dix, dix bonnes années qui se sont ajoutées aux vingt ans que j'avais quand je traversais la Méditerranée.*) (s. 15)

Svou roli sehrávají také konektory, především časové a místní relátory. Ty jsou stavěny do opozice, a slouží tak k udržení koherence příběhu a jsou odrazem vývoje rozhovoru. K posílení kontrastu mezi Afrikou a Evropou dochází díky nadužívání zástupných zájmen *là-bas* (*Tu reçois des nouvelles de là-bas ?*) a *ici/là* (*J'étouffe ici*), slovo Afrika zazní v textu jen málokdy. K lepší orientaci v čase pak slouží časté zmiňování dobových údajů: *cinq ans, dix années, avant...* Ty jsou logicky doplněny střídáním slovesných časů, zejména futur simple a passé composé.

#### d) Lexikální rovina

Lexikální rovina koresponduje s prostě sdělovacím stylem. Na slovech je znát, že autor prožil delší dobu v Evropě, vyjadřování odpovídá standardní mluvě Francouzů či Belgičanů. V některých pasážích nabírá na expresivitu, což se potom projevuje i v lexiku (*putain, merde, pédés*). Objevují se i výrazy, které nejsou vyloženě vulgární, ale pocházejí z hovorové vrstvy jazyka – ve slovníku označované příznakem „familier“ (*ouais, un restau, bosser, les clandos...*). Ze sémantických polí lze vyzdvihnout tematiku exilu a přistěhovalectví (*pays, police, réfugié, annexe 26b, la légalité, mes papiers, intégré, ordre de quitter le territoire, ton dossier, la carte de séjour atd.*). Ta se projevuje nejen v konkrétních slovech, ale i v obecnějším a filozofičtějším rozměru (zejména slovy *séparation, choix, destin*). Co se týče Afriky, bratři k ní mají ambivalentní vztah. Na jedné straně v ní vidí rodnou zemi (*le sourire de maman, secours*), na druhé vnímají její odvrácenou tvář (*la guerre, les persécutions, la dictature*). V textu se objevuje také několik afrických reálií. Hned v úvodu bratři poslouchají hudbu *coupé-décalé*. Sám autor ale pojem náznačkově vysvětluje v textu:

*Seck : Qu'est devenue cette musique ?*

*Fall : Oubliée. Maintenant, ça coupe et ça décale. On parle de **coupé-décalé**. (s. 3)*

Zdá se tedy, že by mohlo jít o reálii, která bude i Francouzům neznámá. V následující kapitole uvidíme, jak si s jejím převedením do češtiny poradil překladatel. Stejně tak jako se slovy *des pagnes* (suknice afrických domorodců) a *des bogolans* (označení pro africký způsob barvení látek), o nichž bratři mluví v souvislosti se svou matkou. Příznačné pro africkou kulturu je i přikládání významu snům, které Fallovi říkají, že se má vrátit domů.

#### e) Morfologická, syntaktická a stylistická rovina

Formě dialogu odpovídá i nápodoba autentické promluvy užitím jejích charakteristických prostředků. Projevuje se to zejména v konverzačních pasážích, v nichž si bratři sdělují, co zažili během doby, kdy se neviděli. Ve vypjatých pasážích místy zazní expresivní, až vulgární prvky. Věty mají jednoduchou kompozici. Pouze ve zmiňovaných monologizacích přecházejí v proud myšlenek se složitější stavbou. Je vidět, že jsou určeny přímo pro divadelní zpracování, nahrávají civilnímu herectví, neboť jsou psané tak, jak lidé mluví. Styl

běžné komunikace posiluje i časté užívání osobních a ukazovacích zájmen, které často slouží jako kontaktní prvky (*tu rigoles, tu plaisantes, tu es sérieux...*), i kontaktních prvků samotných (*je vois, bien sûr*). Domníváme se, že právě neustálou aktualizací, jakýmsi ověřováním komunikačního kanálu, se autorovi snaží udržet neustálé napětí. Jakoby čtenář čekal, co ještě jeden z bratrů druhému vyčte. Jejich pocit vykořenění je stejně tak docílen opozicí mezi zájmeny *on* a *nous* (*On s'était rendus à la police. On nous a recueillis au "Petit château". On a raconté nos histoires...*) a *ils*. Zájmena *on* a *nous* se však objevují zejména na začátku textu, kdy se hovoří o bratrech jako dvojici, která přišla společně do Evropy. Pozdější zdůrazňování *je* a *tu* pak svědčí o jejich odcizení, jakmile se jejich cesty rozešly. Neustálou konfrontací zájmen tak dochází ke zpochybnění identity jak na osobní, tak obecné rovině. Podobně jako si postavy kladou otázky, i čtenáře musí napadat: Jsou bratři stále Afričané? Nebo je mám považovat za Evropany? Je Evropanem, ten kdo se tak cítí, nebo ten, kdo tu žil odjakživa? Zároveň se však ukazuje, že zatímco pro jednoho může být Evropa spásou, pro druhého je jen dočasným útočištěm, ze kterého chce pryč. Hledání identity nikdy nekončí odchodem z jedné země do druhé, spíše naopak.

#### f) Symbolika a obraznost

Vzhledem k tomu, že text simuluje běžnou komunikaci, nevyskytuje se v něm velké množství tropů nebo figur jako metafor, synekdoch a podobně. Přesto najdeme několik příznakových prvků. Jeden z nich už jsme naznačili dříve. Jedná se zejména o opakování slov, sousloví i vět. Cílem je většinou zdůraznění dané pasáže. Zejména u Falla se často setkáváme s vyčítavým tónem, který zdůrazňuje opakované otázky, například když přemlouvá bratra, aby se spolu postarali o matku :

*Fall : **Quand lui as-tu envoyé** de l'argent pour la dernière fois ?*

*Seck : Je ne lui ai jamais envoyé de l'argent... Pourquoi cette question ?*

*Fall : **Que lui as-tu promis** quand tu partais ?*

*Seck : Que je lui écrirais souvent.*

*Fall : A propos d'argent, **que lui as-tu promis** ? (s. 11)*

V textu najdeme všechny tři figury založené na opakování : anaforu, epiforu i epanastrofu.

*Bon, calme-toi, on se calme. Respectons la nuit, respectons cette belle nuit.* (s. 20)

*Seck : Quelle **idée** ? **L'idée** que tu sois **pédé** ? Quoi, tu ne peux pas être **pédé** ?* (s. 21)

Příznakový je i paralelismus v podobě násobných vět uvozených spojkou *que*, často vystupňovaný:

*Je voulais que tu prennes une décision tout seul.*  
*Je voulais tant que tu deviennes un homme.* (s. 16)

Výčitky a vzájemné popouzení jsou často vyjádřeny ironií nebo hyperbolou.

*Fall : Lève-toi et viens te battre, espèce de femmelette.* (s. 23)  
*Seck: Je te remercie, Fall. Tu m'avais aidé à faire le bon choix.* (s. 10)

Z řečnických figur, jak už bylo zmíněno, převažují řečnické otázky.

*De quoi ces chemins sont-ils faits ? Comment ils ont été parcourus ? Comment chacun a tenu son chemin ? Nous ne le savons pas.* (s. 15)

Jeden ze základních problémů při překladu z francouzštiny do češtiny budou také představovat systémové rozdíly mezi oběma jazyky. Základem české věty je sloveso, zatímco francouzská má často charakter nominální. Nominální věty se v originále často vyskytují ve funkci vytčených větných členů. V překladu by ovšem nepůsobily přirozeně, proto je třeba zvolit prostředek, který bude pro češtinu vhodnější.

*Patience, deux nuits.* (s. 13)  
*De la Hollande, je t'ai écrit quand ça n'allait pas.* (s. 16)

Všechny tyto struktury slouží k výstavbě argumentace. Opozice, kontrasty, paralelismus a ironie dohromady tvoří základní stylistický princip díla.

### 7.5.3. Analýza překladu

Z rozboru originálu vyplývá, že *Allo l'Afrique* není obtížný text, co se týče interpretace ani jazykové stránky. Překladatel přesto narazil na několik problémů, které musel řešit. Jedním z nich je zajisté vrstva jazyka, již autor zvolil pro dialog bratrů. Na některých místech mluví standardní francouzštinou, jindy ovšem používají hovorové a vulgární výrazy. Překladatel tedy musel zvolit adekvátní míru hovorovosti. V druhé řadě se musel vypořádat i s prvky, které drží celé dílo pohromadě a které udržují napětí až do poslední repliky. Zde se jednalo

o zachování ironických poznámek, výčitek, naléhání a stavění se do opozice. V analýze se zaměříme i na dílčí překladatelská řešení, například u afrických reálií, kde mohly nastat obtíže. Vyzdvihneme i zajímavá řešení.

Jak bylo řečeno v úvodu, hra vyšla v České republice vůbec poprvé v tištěné podobě. Z francouzského originálu *Annexe 26bis* ji přeložili Matylda a Michal Lázňovští. Vydal ji Divadelní ústav v roce 2009. Jedná se o osmou africkou hru, kterou manželé překládali, můžeme proto předpokládat, že měli větší zkušenosti než v předchozích překladech.

#### a) Koherence a koheze

Jak vyplývá z analýzy originálu, jedním z hlavních úkolů při překladu se jeví udržení výše popsaného napětí, které je pro text charakteristické. To se děje z velké míry i důslednou rytmizací vět a kladením otázek. Překladatel musel také zachovat dojem autenticity projevu, udržet linku stále vypjatějších emocí. Proto volil na mnoha místech princip kompenzace, kdy v rámci zachování rytmu a udržení kontaktu mezi bratry nahradil tázací větu oznamovací nebo naopak.

*Fall : C'est toi qui le dis. **Tu me diras d'autres choses.*** (s. 4)

*Fall: To říkáš ty. **Povíš mi toho ještě víc?*** (s. 8)

*Seck : Il y a dix ans, **souviens-toi**, c'était quand on partait...* (s. 11)

*Seck: Před deseti lety, **nepamatuješ?** Když jsme odcházeli...* (s. 17)

*Fall : **Tu n'espères pas** qu'elle soit morte tout de même.* (s. 18)

*Fall: **Ty snad doufáš, že už je mrtvá?*** (s. 25)

Aby se vyhnul přílišné „rozvleklosti“ a naopak dodržel požadavek mluvnosti, přistoupil často také k transformaci vět vedlejších v infinitivní konstrukce nebo ke krácení.

*Fall : **Ca te dérange si nous partageons** le même lit ?* (s. 5)

*Fall: **Vadilo by ti spát** v jedné posteli?* (s. 10)

*Seck : Tu es sérieux ?*

*Fall : **Je n'ai jamais été aussi sérieux.*** (s. 7)

*Seck: Myslíš to vážně?*

*Fall: **Naprosto vážně.*** (s. 12)

*Fall : Un an que ça dure chez moi.* (s. 8)

*Fall: Už to mám rok.* (s. 14)

Nezbytné bylo také zachování kontaktních prvků. Zde je třeba vyzdvihnout, že jimi překladatel neplýtvá, různá řešení volil citlivě s ohledem na clový jazyk.

*Seck : Tu vois des visages, c'est ça ? (s. 8)*

*Seck: Vidiš tváře? (s. 13)*

Na některých místech místo nich použil například spojku, opět se záměrem podtrhnout autenticitu promluvy:

*Seck : Que font-ils ? (s. 6)*

*Seck: A co dělají? (s. 10)*

#### b) Lexikální rovina

Vzhledem k tomu, že drama sestává z dialogu dvou bratrů, dodržení francouzského „registre familier“ se zdá být jedním z hlavních úkolů překladatele. Postavy ovšem místy zabrousí do vulgární francouzštiny, stejně jako k odborným termínům z oblasti přistěhovalecké politiky. Překladatel by měl přesto zvolit takové lexikální výrazy, aby text nepůsobil roztříštěně. Jsme si vědomi toho, že analýza na této úrovni může být subjektivní záležitostí, přesto nelze nezmínit některá zajímavá i sporná překladatelská řešení. Lázňovskému se obecně daří udržet hovorový tón v přirozené rovině. Francouzský výraz *baragouiner* adekvátně překládá jako:

*Fall : Tu parles la langue ?*

*Seck : Je **baragouine** (rises). (s. 5)*

*Fall: Mluvíš holandsky?*

*Seck: **Lámu to**, jak se dá. (Smích.) (s. 9)*

Stejně jako výraz *tenir bon* nepřeloží pouze jako *držet se*, ale nápaditěji *držet se fest*.

*Seck : Un an! Tu as **tenu bon**.*

*Fall : **Tenir bon**, c'est le mot. Et toi ? (s. 4)*

*Seck: Rok! To ses teda **držel fest**.*

*Fall: **Fest**, to je dobře řečeno. A ty? (s. 9)*

Na místě je i užití ekvivalentu *klid* pro sloveso *calmer* a zároveň hovorovější varianty *klídek*.

*Fall : Bon, calme-toi, on se calme. (s. 20)*

*Fall: Dobrý, klid, klídek. (s. 27)*

Objevují se i další hovorové výrazy jako *telka*, *teplouš*, *nakecávat* a podobně. Na místech, kde nenachází vhodný ekvivalent, volí i autor překladu kompenzační postup, viz následující příklad, kde hovorové *clandosmá* v češtině protějšek spisovný, a naopak francouzské *policiers* je nahrazeno hovorovým *policaĵti*:

*Fall : Ils l'ont retapée. Tu ne la reconnaîtras sûrement plus. Les clandos se replient sur les églises aujourd'hui. Et les églises sont de moins en moins des endroits vierges, les policiers les violent sur simple ordre d'un bourgmestre. (s. 6)*

*Fall: Opravili to. Už bys to tam nepoznal. Dneska se přistěhovalci stahují do kostelů. A kostely jsou čím dál míň „posvátný“! Stačí příkaz starosty a policaĵti ho znesvěť. (s. 10)*

Kompenzací hovorovosti někdy provází i slovnědruhová modulace:

*Fall : Juste un rappel: mes parents ne sont pas morts. Et s'ils l'étaient, qu'est-ce que cette dame avaient à foutre de leur certificat de décès ? (s. 7)*

*Fall: A kdyby byli, to mám tý babě předložit jejich úmrtní list? (s. 12)*

Nebo :

*Une ribambelle d'amis d'enfance. (s. 8)*

*Spousty kámošů z dětství. (s. 13)*

Na některých místech překladatel volí i explicitaci:

*Seck : Position intermédiaire. (s. 5)*

*Seck: Je to taková poloha mezi. (s. 10)*

Lázňovský využívá překladatelské postupy (navržené například Jiřím Levým) logicky a adekvátně. Jen ojediněle by se dalo polemizovat o jejich vhodnosti. V textu *Haló, Afriko!* například u repliky:

*Fall : Métro, boulot, on court toujours derrière quelque chose ? (s. 6)*

*Fall: Metro, práce, pořád někam utíkáme. (s. 11)*

Na tomto místě by si francouzské ustálené rčení *métro, boulot, dodo* podle našeho názoru zasloužilo spíše substituci domácí analogií, tedy domácím rčením (např. *být v jednom kole*, *v záprahu*, *nestíhat* atd.), než prostý překlad.

Nabízí se také otázka, zda některé ze zvolených výrazů hovorového jazyka nemají tendenci k rychlému zastarávání. Při analýze překladu jsme identifikovali slova, která již dnes působí oproti ostatnímu textu archaicky. Zde je třeba opět zdůraznit, že záleží na subjektivním

vnímání recipienta. Přesto se zdá, že v příběhu dvou mladých bratrů ze současnosti, který navíc napsal mladý autor, působí výrazy jako *volání domoviny, kupa papírů, povídačky, motanice* poněkud zastarale, když stejní hrdinové na jiných místech užívají slova jako *do prdele, šoustat, vojet, nachcat* a podobně. U některých výrazů by se dalo o použití ekvivalentů uvažovat, například místo *kriminál* silnější a aktuálnější *díra, basa*. Jde jistě o záležitost generačního lexika. Na druhou stranu je třeba zdůraznit, že některá slova mají i v originále archaický nádech a podtrhují tak ironii, například:

*Fall : Lève-toi et viens te battre, espèce de femmelette.* (s. 23)

*Fall: Zvedni se, pojď se bít, ty babo.* (s. 31)

### c) Morfologická, syntaktická a stylistická rovina

Na větší překážku narazil překladatel na úrovni syntaxe a stylu. Jeho úkolem bylo co nejvěrněji napodobit běžný a přirozený rozhovor dvou bratrů (a tedy vedený nejspíše v obecné češtině), který občas sklouzne do expresivní až vulgární roviny. Zde je potřeba si uvědomit, že mluvená francouzština je v běžné, nepřipravené a neoficiální komunikaci v podstatě spisovnější než odpovídající dvě úrovně češtiny. Francouzština musí pro zdůraznění expresivity užít zejména lexikálních prvků, zatímco čeština mnohem více využívá tvaroslovné a hláskové prostředky. Michal Lázňovský proto imitoval mluvený nepřipravený projev už na této úrovni, u podstatných jmen například změnou koncovek v 7. pádu množného čísla (*se zaťatýma pěstma, s pár hadrama a prachama...*), u adjektiv změnou koncovek *–ý* na *–ej* (*jsem byl zvědavěj...*, *–é* na *–ý* (*Jaký války?*)). Podobně postupoval i u zájmen, kde volil také nespisovnou formu (např. *v týhle zemi, přicházíš k tý ženský s hendikepem, mezi svýma, lidi, který...*). Zkracoval tvary sloves končících na *–l* (*bys moh dostat byt, někde jsem to čet, poslech jsem tě*). Na jiných místech však v zájmu srozumitelnosti (zejména čteného) textu ponechal spisovné tvary, například *jsem* nikdy nezkracoval na hovorové *sem*, zachovával i délku samohlásek u sloves v 1. osobě jednotného čísla (*jsem rád, že tě zas vidím brácho*). Volba mezi spisovnou a nespisovnou formou se často řídila kontextem, Lázňovský ve většině případů nekrátil koncovky u sloves ve 3. osobě množného čísla (*utíkají, co dělají*). Ve větě: *Chtěls ji poslat mámě, aby si myslela, že bělošky po tobě v Evropě šílejí*, ale přistoupil na hovorovou variantu, protože výraz *šílet po někom* už je sám o sobě expresivní. Spisovná koncovka by ho o tento aspekt ochudila a působila by



v kontextu výpovědi nepatříčně. Na úrovni větné stavby byla hovorovost vhodně posílena inverzí větných členů na některých místech, např. *Si děláš legraci?*

Překladatel dodržoval svůj systém velmi důsledně, proto dosáhl toho, že dílo je v tomto ohledu konzistentní. K mísení spisovných a nespisovných tvarů u stejných slov dochází pouze v případech, kde je použití jiného tvaru logicky odůvodnitelné. Na další úroveň této překladatelské koncepce, tedy volbu lexikálních výrazů z různých vrstev jazyka, nahlédneme v další kapitole.

#### d) Symbolika a obraznost

Z analýzy originálu vyplynulo, že důležitou součástí textu jsou paralelismy, opakování, výpustky a vytčené větné členy. Ty dodávají textu rytmus a posouvají ho kupředu. Vzhledem k systémovému rozdílu mezi češtinou a francouzštinou musel překladatel na mnoha místech upravovat věty tak, aby zněly co nejpřirozeněji. V některých pasážích zachoval původní členění s příznačným opakováním:

*Tu ne le sais pas et je ne le sais pas. **Des gens que je connais**, que j'ai connus que tu ne connais pas, que tu ne peux pas connaître... **Des gens que tu connais**, que tu as connus et que je ne connais pas, que je ne peux pas connaître. Ou peut-être, tu n'as pas connu des gens, juste **des gens que tu croises**, que tu recroises, des milliers de rencontres que tu fais, que tu oublies après, mais qui te bouleversent et qui te bouleverseront toute ta vie!* (s. 15)

*Ty to nevíš a já to nevím. **Lidi, který znám, který jsem poznal a který jsi ty nepoznal, který nemůžeš znát...** Lidi, který znáš, který jsi poznal a který já nepoznal, který nemůžu znát. Nebo jsi možná žádný lidi nepoznal, jen lidi, který jsi potkal, který jsi potkával, tisíce setkání s lidma, na který jsi pak zapomněl, ale který tě poznamenali, na celý život!* (s. 22)

Jinde věty dělil nebo formuloval jinak s ohledem na zachování opakování i rytmu.

*Fall : **Cinq années, cinq autres années** que moi je m'étais données pour t'inviter chez moi.* (s. 11)

*Fall: **Pět let**, dal jsem si **dalších pět let**, abych tě k sobě pozval.* (s. 16)

Pro francouzštinu jsou například vytčené větné členy typičtější než pro češtinu. Jako jeden ze způsobů, jak se s nimi vypořádat, volil Lážňovský transpozici větných členů a vět z nominálních na slovesné. Tímto řešením odpadl problém s francouzskými větami, které jsou často založeny na jménech.

*Seck, mes cauchemars!* (s. 11)

*Secku, **mám** noční můry!* (s. 13)

*Seck : Position intermédiaire. Pas très confortable mais moins dangereuse. (s. 5)*

*Seck: Je to taková poloha mezi ... Není moc pohodlná, ale je míň nebezpečná. (s. 10)*

Tyto transformace prováděl Lázňovský citlivě a tak, že nedocházelo ke ztrátě rytmu a tempa hry. Rytmus se mu dařilo zachovat i ve triádách, které Norman používá.

*Seck : Dans une gare à ciel ouvert. A la merci **des bestioles, du vent et du froid**. (s. 5)*

*Seck: Na nádraží pod širákem. Napospas **havěti, větru a zimě**. (s. 10)*

Problém nastal na několika místech u vytčených větných členů, následovaných francouzskou vazbou *c'est*, jako například:

*Seck : Les Arabes, c'est comme des Blancs. (s. 6)*

*Seck: Arabové, to je jako běloši. (s. 11)*

Domníváme se, že v podobných případech je pro češtinu přirozenější zapojení vytčeného větného členu do jednoduché věty (*Vždyť Arabové jsou jako běloši, Arabové, ty jsou jako běloši ...*), bez použití výrazu *to je*.

*Seck : Très bien. C'est très bien comme réaction. (s. 7)*

*Seck: Dobrý. To je moc dobrá reakce. (s. 12)*

Zde by stačilo uvést: *Moc dobrá reakce*. I v některých dalších případech se projevilo přílišné lpění na francouzské větné stavbě:

*Fall : Un trésor, cette annexe 26. (s. 10)*

*Fall: **Je to poklad**, tenhle dodatek 26. (s. 15) – [místo českého *Tenhle dodatek 26 je poklad*.]*

*Cinq ans, c'est trop peu pour comprendre l'Europe. (s. 11)*

*Pět let, to je moc málo na pochopení Evropy. (s. 16) – [místo *Za pět let Evropu nemůžeš pochopit*.]*

*Seck : L'Afrique est trop vaste pour moi, elle n'est pas un pays. (s. 19)*

*Seck: Afrika, to je pro mě moc velký, to není jedna země. (s. 26) – [Afrika, ta je... , Afrika je...]*

Co se týče hyperboly a ironie, domníváme se, že mohla být na několika místech silněji vyjádřena. Je ale třeba vzít v úvahu celkovou koncepci překladatele. Možná by si tato řešení vyžádala posunutí celého díla do expresivnější roviny.

*On s'était pris pour **des mecs surdoués**. (s. 11)*

*Považovali jsme se za **moc talentovaný**. (s. 16)*

V této větě by šlo například v překladu volit expresivnější výraz *géniové, frajeři, machři, mistři světa* a podobně. Expresivně Lázňovský naopak na jiných místech nahrává volbou interpunkce, zejména vykřičníků nebo tří teček.

*Aujourd'hui, laissons nos fiertés de côté et sauvons nos peaux et nos vies... Limitons les dégâts.* (s. 11)

*Pojď se vykašlat na hrdost a zachraňme si kůži ! Aspoň minimalizovat škody!* (s. 17)

#### e) Zajímavá překladatelská řešení

Při analýze originálu jsme v textu identifikovali několik afrických reálií. U překladu každé z nich zvolil překladatel jiné řešení. Oříšek na něj čekal hned na začátku textu, kdy, jak už bylo řečeno, bratři poslouchají hudbu označovanou jako *coupé-décalé*. Zatímco v originále název vychází ze slov *couper* a *décaler* a každý francouzsky mluvící recipient si umí představit, oč se bude jednat, v češtině musel překladatel zvolit jiné řešení. Název stylu mohl ponechat v originále, protože po předchozí vysvětlivce už překlad není třeba.

*Seck: Co je s tou muzikou?*

*Fall: Ta je zapomenutá. Ted' se to seká a řeže. Fakt. Říká se tomu „coupé-décalé“.* (s. 7)

Použil ale zároveň i poznámku pod čarou, kde je vysvětleno, že *coupé-décalé* je taneční a hudební styl pocházející z Pobřeží Slonoviny. Je vidět, že tak myslel i na případného režiséra, kterému poskytl návod, jakou hudbu zvolit v případě inscenace. Podobně jsme zmiňovali příklad dalších dvou afrických reálií, tentokrát označení afrických barev a látek.

*Fall : A propos d'argent, que lui as-tu promis ?*

*Seck : Je sais, de l'argent pour s'acheter des pagnes, des bogolans et pour élever nos petits frères.* (s. 11)

Přestože slovo *bogolan* se v češtině řídce užívá, zvolil překladatel u obou slov metodu substituce, neboli nahrazení domácí bezpříznakovou analogií:

*Fall: Ptám se, kolik jsi jí od té doby poslal, aby si mohla koupit **látky**? **Barvy**? Vychovávat naše mladší sourozence? Kolik? (s. 17)*

Toto řešení se zdá být vhodné, jelikož barvení látek už je samo o sobě pro evropského čtenáře exotickým prvkem, proto stačí pro představu uvést pojem v obecné rovině.

Divadelní praxe a zkušenost překladatele Michala Lázňovského se projevuje zejména

ve vytváření obrazů, přestože jich ve hře *Allo l'Afrique* není příliš. Lázňovský dokáže velmi trefně pojmenovat myšlenky obou bratrů odkazující k věcem, které na scéně nejsou viditelné.

*Seck : Tu as vu quoi exactement ?*

*Fall : **Une vieille femme défigurée qui ricane** longuement avant que son visage se fige. (s. 13)*

*Seck: A co jsi vlastně viděl?*

*Fall: Stařenu se scvrklou tváří, která se dlouho zlomyslně směje a pak jí tvář ztuhne. (s. 19)*

*Toi et la nuit... vous êtes... rien ! Vous n'êtes que **deux pauvres couilles qui pendent** et qui ne peuvent rien me faire. (s. 21)*

*Ty a tahle noc jste... nic! **Jste jen dvě ubohý splasklý koule**, po kterých mi nic není! (s. 28)*

Za vhodné řešení se zachováním lexika originálu a navíc slovní hříčky (z francouzského *accoucher* se stane nejen *porodit*, ale i *přerodit*) lze považovat i následující pasáž:

*Seck : Non. Je pense de plus en plus que je ne réussirai totalement à **accoucher de moi-même** qu'en étant ici et loin des miens.*

*Fall : **Accoucher de toi ? Quelqu'un t'a déjà accouché.***

*Seck : Je ne parle pas de **cet accouchement-là**. Je veux **m'accoucher** au monde. Sans cris ni douleur d'une mère. (s. 15)*

*Seck: Ne. Čím dál častěji mě napadá, že se nedokážu... **přerodit**, pokud nebudu tady a daleko od svých.*

*Fall: **Přerodit se? Někdo tě už porodil!***

*Seck: O **tom rození** nemluvím! Chci přijít na svět... bez křiku a bolesti nějaký matky. (s. 21)*

Zdařila se i substituce ustálených spojení dvěma českými spojeními jako:

*Seck : Tu crois qu'on m'a fait cadeau de ces années ?*

*Fall : Non...*

*Seck : Tu la fermes ! Comment tu sais qu'**ils ne m'ont pas fait cadeau** ? Tu n'étais pas là. Ça se voit sur ma figure ? Montre-moi où tu le vois. Montre-moi où c'est marqué : « On ne m'a pas fait cadeau ! ». (s. 24)*

*Seck: Myslíš, že to byla **procházka růžovou zahradou**?*

*Fall: Ne...*

*Seck: Drž hubu! Jak víš, že ne? Nebyl jsi tam. Mám to napsaný na ksichtě? Ukaž mi, kde to vidíš. Ukaž mi, kde je to napsaný: „**Nic mi nedarovali!**“ (s. 32)*

Lázňovský také dobře rozlišuje vysoký, patetický styl od hovorového, například v pasáži:

*La peur peut-être de marcher une fois de plus vers l'inconnu... L'inconnu vers lequel on disait qu'il était si excitant d'aller, j'avais fini par en avoir horreur. "O inconnu, toi qui gouvernes les pas de l'éternel profanateur et conquérant d'océans et montagnes... ô inconnu jusqu'à l'infini, mon cœur t'est dévoué... ", ce poème qu'on récitait aux filles de chez nous avant de leur baisser la culotte dans le noir n'avait plus tout à coup aucun sens pour moi. (s. 17)*

*Možná jsem měl strach, vydat se znovu do neznáma... Do neznáma, o kterém jsme říkali, že je tak vzrušující se do něj vydávat... „Ach, neznámo, jež vedeš kroky odvážlivců a dobyvatel hor i oceánů... ach, neznámo až k nekonečnu, jen tobě jsem se oddal...“, tahle báseň, kterou jsme recitovali holkám tam u nás, než jsme jim ve tmě stáhli kalhotky, pro mě najednou ztratila smysl. (s. 23)*

#### 7.5.4. Závěr

Pokud vycházíme z Levého koncepce, která považuje za jednotku překladu dílo jako celek, překlad hry *Allo l'Afrique* je možné považovat za zdařilý. Překladatel Michal Lázňovský přistupuje k celku koncepčně a jednotně. Tento postup je znát především na důsledném dodržování obecně českých koncovek slov u vybraných slovních druhů, a zároveň ponechání spisovných u jiných. Iluzi mluvenosti napomáhá i svěžím udržením tempa a napětí v dialogu. Toho dosahuje na některých místech zkracováním vět, jinde změnou oznamovacích vět na tázací a naopak. Dobře pracuje také s kontaktními prvky, kterými neplýtvá, ale v případě potřeby je využije. Velmi dobře funguje i přecházení z dialogu do monologu. V replikách bratrů dokáže překladatel udržet svižný rytmus konverzace, v monolozích potom dobře pracuje s paralelismy a opakováními z originálu. Protože se řídí požadavkem mluvnosti, krátké i delší věty se dobře čtou a případný příjemce by neměl mít problém s jejich pochopením. Snadné interpretaci napomáhá i nápaditý přenos obrazných pojmenování, přestože jich v textu mnoho není.

Při případné inscenaci hry by slabší stránkou mohla být lexikální úroveň. Lázňovský volí na mnoha místech trefné hovorové i expresivní výrazy, na jiných se ale zdá, že raději volil mírnější variantu. Jestliže se podíváme na obsah hry a její tón a mluvený charakter, můžeme soudit, že dva mladí bratři ve vypjatém rozhovoru sáhnou i po „ostřejších“ výrazech. V případě, že by se hra inscenovala se zaměřením na současnou mladou generaci, stálo by za zvážení, zda místy nepřidat na expresivitu, případně některá slova nahradit jejich modernější variantou. Tento požadavek se zdá být u *Haló, Afriko!* nutnější než u hry *Bajka o lásce, pekle a márnici*, která má nejen svým žánrem univerzálnější platnost. Bežná praxe našich divadel je ovšem výrazná dramaturgova či režisérova úprava textu pro konkrétní inscenaci. Text překladu by tedy pravděpodobně stejně sloužil jen jako pomůcka, východisko pro danou realizaci. V tom případě je zcela postačující, protože zprostředkovává hlavní charakteristiky zdrojového textu a záměr autora.

## 8. Závěr

V této diplomové práci jsem na základě teoretických východisek z translatologie a poznatků o africkém divadle analyzovala tři divadelní hry afrických frankofonních autorů a jejich překlady do češtiny. Při výběru jsem vycházela z edice Současná hra, v jejímž rámci vydával Divadelní ústav koncepčně každý rok jednu hru od afrického autora. Většinu z nich překládal divadelní režisér, dramaturg a překladatel Michal Lázňovský. Zároveň jsem se snažila zmapovat všechny africké frankofonní hry, které kdy byly v České republice přeloženy a inscenovány. Jsem si vědoma toho, že tři vybrané texty nemohou představovat reprezentativní vzorek, neboť každá z her je jiná. Přesto jsem se snažila volit takové, na nichž bylo možné poukázat na specifické rysy určitých typů her od afrických dramatiků. Zároveň bylo důležité, aby všechny hry nepřekládal jeden překladatel a na překladech bylo možné ukázat specifická řešení různých autorů překladu.

Zvolila jsem proto dvě hry v překladu Michala Lázňovského od dvou různých autorů. První byla *La fable du cloître des cimetières* od Cayi Makhélé – „klasika“ první generace Afričanů, kteří svou tvorbu prezentují převážně v Evropě. Tento text psal Makhélé v roce 1998, v analýze zastupuje dílo s výrazně mytologickými a nadpřirozenými prvky, které stojí na pomezí afrického a francouzského světa. Vazby na africké pojetí divadla jsou zde ještě velmi patrné. Druhým dílem je hra *Allo l'Afrique* od Rodrigua Yao Normana narozeného v roce 1980. Ten zastupuje generaci mladších autorů, jejichž tvorba je více spjata s Evropou. Tématem už proto není tolik africký svět, jako spíše postavení Afričana v Evropě a hledání identity. Původním záměrem, proč jsem vybrala jako třetí další Makhélého hru *Sortilèges*, bylo hledání jiného překladatele než Lázňovského. Přeložila ji začínající překladatelka Jana Podhorská. Volba se ale nakonec ukázala jako vhodná i z jiného důvodu, nastínila totiž posun v díle Cayi Makhélé. V *La fable du cloître des cimetières* vychází z africké mytologie, zejména z vnímání lásky a smrti, zatímco v *Sortilèges* se opírá o slovanský mýtus Ondiny, potažmo Rusalky. Vazeb na Afriku už je jen velmi málo, proto můžeme říci, že jde o „plnohodnotnou“ evropskou hru s univerzální platností, kterou by v podstatě mohl napsat kterýkoli evropský dramatik.

S každým ze tří typů francouzského textu se pojí odlišné překladatelské problémy a jejich řešení. Některé shodné prvky se však objevují ve všech třech. Pro africké autory je příznačná velká obraznost a symbolika, která vychází ze světa, v němž vyrůstali. Pro překladatele je v tomto ohledu důležité uvědomovat si například jiné konotace, které vyvolávají různé symboly. Pro všechny tři hry je také společná vícejazyčnost, jako by autoři měli potřebu zdůrazňovat svou univerzálnost a „cizí“ prvek ve francouzské kultuře. Zajímavé je, že se nejedná pouze o exotismy z afrických jazyků, ale i jazyků evropských. Specifikem v pravém slova smyslu proto zůstávají zejména africké reálie. S jejich překlady se paradoxně překladatelé vyrovnali velmi dobře, většinou volili substituci nebo je nahradili obecným českým výrazem. U veršů nebo říkanek logicky ponechávali originální znění. Všechny analyzované hry byly též charakteristické svou mluvností a důrazem na rytmus. Vzhledem k povaze dramatického textu, který je primárně určen k přednesu, lze proto jen předpokládat, že tento příznačný rys vychází z orální tradice afrického divadla.

Výše zmíněná specifika afických her, zejména vysoká míra imaginace a propojování různých světů a postav a užívání exotických výrazů, se nejvíce projevila ve hře *La fable du cloître des cimetières*. Zejména kvůli zachování těchto specifických prvků i v překladu jej hodnotíme jako nejzdařilejší ze všech tří. Lážňovský se sice místy uchýlil k volnějšímu překladu (viz například překlad názvu), nebral tím však hře na významu. Český text si proto zachovává nejen vtip, ale zejména magickou poetiku. Po poslechu hry v rozhlasové verzi jsme navíc zjistili, že překlad funguje díky zachování rytmičky a přirozenosti velmi dobře i v mluvené podobě, což je pro divadelní text klíčové. Lážňovský má bohatou divadelní praxi, a to se zjevně projevilo na kvalitě překladu. Stejně prvky, přestože jich bylo v originálním textu méně, se Lážňovskému podařilo zachovat i ve hře *Allo l'Afrique*. Tato hra už byla ale více ovlivněna evropským divadlem a dá se označit za konverzačnější a více aktualizační. Bylo proto třeba volit lexikum současné mladé generace. V tomto ohledu se domníváme, že se Lážňovský místy držel poetičtějších, a tím i zastaralejších výrazů, namísto slov, která by se k současnému textu hodila možná více. Vzhledem k tomu, že jde pouze o lexikální stránku, domníváme se, že by si případný dramaturg hry mohl slova upravit podle sebe a překlad by mu sloužil jako dobrý podklad. I přes tuto výhradu je třeba zdůraznit, že překlad hodnotíme jako velmi kvalitní. K jinému závěru jsme došli u překladu hry *Sortilèges*. Jak už jsme zmínili



v závěru příslušné analýzy, domníváme se, že tato nedostatečnost není způsobena charakterem originálu, jako spíše nezkušeností autorky s prací s divadelním textem, případně s překládáním obecně. Mohla však těžit z generační blízkosti s hlavní postavou a nutno říci, že právě mluvu Ondiny vystihla podle našeho názoru poměrně přesně.

Na základě analýzy uvedených her i dalších nastudovaných lze konstatovat, že africké hry se přes zachování některých specifík stále více přibližují evropským. Vzhledem k pluralitě dnešních uměleckých děl v dramatické oblasti se dokonce domníváme, že pojem „frankofonní“ brzy ztratí smysl a příslušní původem afričtí dramatici budou považováni za autory čistě francouzské. Z tohoto zjištění pro překladatele vyplývá, že překlad her označovaných dnes jako „africké frankofonní“ by neměl být obtížnější než překlady jiných textů. Zároveň je třeba zdůraznit, že zde pojednáváme o generaci autorů, kteří již prošli určitou formou evropského vzdělání, v Evropě různě dlouho dobu žili a píší i se záměrem cílit své hry na evropské publikum. Na druhé straně je známo, že jiné africké hry v podstatě nevznikají kvůli nedostatku finančních prostředků a dalších důvodů, které jsme zmínili v teoretické části.

Z výše uvedených závěrů se lze domnívat, že tyto hry jsou „mezikulturně“ přenositelné a přeložitelné pro české publikum. Na překladatele jsou ovšem kladeny speciální požadavky. Texty by měl překládat člověk s divadelní zkušeností. Ta by ho měla na jedné straně vést ke snazšímu naplnění požadavku mluvnosti, na druhé straně mu usnadní práci se symboly a obrazností. Člověk, který již pracoval na řadě divadelních her, si dokáže lépe představit, v čem tkví specifika daného dramatu, či například jak obraz podat tak, aby byl srozumitelný. Druhým předpokladem je zainteresovanost v tématu a s tím spojené odhodlání věnovat překladu potřebný čas a úsilí. U afrických her se dá očekávat, že překladatel bude muset text rozšifrovat nejen po jazykové stránce, ale bude si muset dohledat také mytologické, náboženské a filozofické odkazy a především být schopen odkrýt a převést aluze na africké realie. Měl by mít proto k dispozici rodilého mluvčího, v nejlepším případě autora originálu, s nímž se může v případě potřeby poradit.

Co se týče recepce afrických her v českém prostředí, musíme v první řadě konstatovat, že kvalita překladu není určující pro kladné či záporné přijetí. Problémem oblasti totiž zůstává především její velká specializovanost, mnohými potenciálními recipienty

vnímaná jako okrajovost. Obecně lze říci, že zájemců o africké drama je v České republice tak málo, že pokud se nějaká hra vůbec uvádí, půjdou na ni především tito příznivci, a to nezávisle na kvalitě jejího překladu. To samozřejmě neznamená, že by se překladatel neměl pokusit o co nejkvalitnější překlad. Africké divadlo však naráží spíše na obtíže s financováním a okolními vlivy – jak ve své domovině, tak při přenosu do českého prostředí. Situace připomíná začarovaný kruh: divadelní režiséři se bojí hry uvádět, protože vědí, že mohou být pro české publikum složité a nepřilákají dostatečný počet diváků. Tím však zaniká potenciál vytvořit širší stálý divácký okruh, který by podobné hry živil. V důsledku toho pak umělci vydávající se touto netradiční cestou, narazí na potíže s financováním. Africké hry nezaručují okamžitý úspěch na rozdíl od německého či rakouského divadla, o nějž v poslední době zájem stoupá. Z tohoto důvodu si ceníme snahy lidí, kteří neváhali vložit svou energii do toho, aby se pokusili seznámit českou veřejnost s africkým dramatem. Zejména vydavatelům edice Současná hra Divadelního ústavu, stejně jako organizátorům festivalu Tvůrčí Afrika, jehož existenci jsme se v této práci také snažili zmapovat, neboť se domníváme, že šlo o ojedinělý projekt, který by měl být zdokumentován.

Jak již bylo řečeno, africké hry si zachovávají své specifické exotické prvky a vyjadřovací prostředky, přesto čím dál více získávají univerzální platnost, například v souvislosti se vzrůstajícím multikulturalismem a příchodem migrantů do Evropy. Navzdory tomu, že v jistých ohledech mohou být pro české publikum stále těžko uchopitelné, si troupíme konstatovat, že mají potenciál získat si své diváky, zejména mladou generaci. Atraktivní mohou být i proto, že nabízejí propojení s hudbou, která je v nich neustále přítomna. Například oblíbený hip-hopu by mohl přilákat nový okruh diváků. Cesta afrického dramatu k českému publiku vyžaduje především výjimečné nasazení a energii režisérů, dramaturgů a překladatelů a jejich podporu ze strany institucí. Všichni společně by pak měli systematicky pracovat na vyhledávání nových a zajímavých autorů a uvádět je na česká pódia. Vzhledem k tomu, že takových lidí je však stále velmi málo, podobná představa zůstává spíše utopií. V případě další podobné teoretické práce na toto téma by proto stálo za zvážení, zda ji neorientovat tímto praktickým směrem, tedy snažit se přímo vyhledat nové autory a pokusit se o jejich překlad do češtiny.

## 9. Bibliografie

### Primární zdroje

AKAKPO, G. *Habbat Alep*. Přel. Matylda a Michal Lázňovských. Praha: Divadelní ústav, 2008.

BAKER, L.-A. *Dny se vlečou, noci taky...* Přel. Matylda a Michal Lázňovských. Praha: Divadelní ústav, 2006.

EFOUI, K. *Převozníkův malý bratr. Procházka s anonymními sousedy*. Přel. Michal Lázňovský. Praha: Divadelní ústav, 2005.

KWAHULÉ, K. *Nestyda*. Přel. Michal Lázňovský. Praha: Divadelní ústav, 2002.

LABOU TANSI, S. *Antoine mi prodal svůj osud*. Přel. Michal Lázňovský. Praha: Divadelní ústav, 2007.

LAMKO, K. *Žena z Haiti*. Přel. Matylda a Michal Lázňovských. Praha: Divadelní ústav, 2010.

MAKHELE, C. *La fable du cloître des cimetières*. Paris : Éditions L'Harmattan, 1995.

MAKHELE, C. *Sortilèges*. Paris: Acoria, 2012.

MAKHELE, C. *Bajka o lásce, pekle a márnici*. Přel. Matylda a Michal Lázňovských. Praha: Divadelní ústav, 2003.

MAKHELE, C. *Čarování*. Přel. Jana Podhorská. Praha: Dilia, 2012. Uvedeno ve Francouzském institutu v Praze 12. 1. 2012.

PLIYA, J. *Maska Siky*. Přel. Michal Lázňovský. Praha: Divadelní ústav, 2004.

PLIYA, J. *Syndrom dobrodince*. Přel. Jan Tošovský. Praha: Dilia, 2003.

YAO NORMAN, R. *Haló, Afriko!*. Přel. Matylda a Michal Lázňovských. Praha: Divadelní ústav, 2009.

YAO NORMAN, R. *Annexe Bis 26*. (hra vyšla poprvé v češtině, francouzský rukopis laskavě zapůjčil překladatel Michal Lázňovský).

## Sekundární zdroje

### Diplomové práce

BALAJOVÁ, K. *Problematika překladu textů Bernarda-Marie Koltèse a jejich recepce v českém prostředí*. Diplomová práce. Praha: UTRL FF UK, 2010. Vedoucí práce PhDr. Jovanka Šotolová.

DAROM, M. *Specifika maghrebské frankofonní literatury – české překlady Tahara Ben Jellouna*. Diplomová práce. Praha: UTRL FF UK, 2011. Vedoucí práce PhDr. Jovanka Šotolová.

LE GUILLOU, K. *L'avènement du théâtre d'Afrique noire francophone et son évolution durant le vingtième siècle*. Mémoire. Rennes: Université Rennes 2, Département des Arts du Spectacle - Etudes Théâtrales, 2003. Vedoucí práce Sylvie Chalaye.

NOVÁKOVÁ, A. *Problematika překladu dramatických textů*. Diplomová práce. Praha: UTRL FF UK, 2010. Vedoucí práce Tomáš Svoboda.

ONDRUŠKOVÁ, M. *Arabská francouzsky psaná literatura v českých překladech*. Diplomová práce. Praha: UTRL FF UK, 2009. Vedoucí práce PhDr. Jovanka Šotolová.

### Odborná literatura

BASSNETT, S. *Translation studies*. Rev. ed. London: Routledge, 1991.

BROCKETT, O. *Dějiny divadla*. Praha: Lidové Noviny, 2008.

CHALAYE, S. *L'Afrique noire et son théâtre au tournant du XX<sup>e</sup> siècle*. Rennes: P. U. R, 2001.

CHRISTOV, P. *Jak se ve Francii píše pro divadlo. Stať z Antologie překladů současné francouzské dramatiky*. Brno: Větrné mlýny, 2005.

FRYČER, J. *Slovník francouzsky píšících spisovatelů*. Praha: Libri, 2002.

JEYIFO, B. *Modern African Drama*. New York: W. W. Norton & Company, 2002.

JOBERTOVÁ, D. *Když mluvit znamená jednat: francouzská dramatická a divadelní tvorba konce 20. století*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2009.

- JOPPA, F. *L'engagement des écrivains africains noirs de la langue française : du témoignage au dépassement*. Kanada: Université de Sherbrooke, 1982.
- KLÍMA, V.; RŮŽIČKA, K.; ZIMA, P. *Literatura černé Afriky*. Praha: Orbis, 1972.
- LEVÝ, J. *Umění překladu*. Vyd. 3., upr. a rozš. Praha: Ivo Železný, 1998.
- LUKEŠ, M. *Umění dramatu*. Praha: Melantrich, 1987.
- MAREŠ, P. *"Also nazdar!": aspekty textové vícejazyčnosti*. Praha: Univerzita Karlova, 2003.
- MOUNIN, G. *Teoretické problémy překladu*. Praha: Karolinum, 1999.
- PAVIS, P. *Divadelní slovník*. Přel. Daniela Jobertová. Praha: Divadelní ústav, 2003.
- PECHAR, J. *Interpretace a analýza literárního díla*. Praha: Filosofie, 2002.
- PLASSARD, F. *Lire pour traduire*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2007.
- STEINER, G. *Après Babel. Une poétique du dire et de la traduction*. Paris: Albin Michel, 1998.
- STYAN, J.-L. *Prvky dramatu*. Praha: Orbis, 1964.
- THIBAUDAT, J-P. *Théâtre français contemporain*. Paris: adpf, 2000.
- TONNET-LACROIX, E. *La littérature française et francophone de 1945 à l'an 2000*. Paris: L'Harmattan. 2003.
- TYMOCZKO, M. *Post-colonial writting and literary translation*. In BASSNETT, S. *Post-colonial Translation : theory and practice*. London; New York: Routledge, 1999.
- UBERSFELD, A. *Lire le théâtre*, Paris: Belin, 1996.
- VELTRUSKÝ, J. *Drama jako básnické dílo*. Brno: Host, 1999.
- VINAVER, M. *Ecritures dramatiques*. Arles: Actes Sud, 2003.
- VINAY, J. P., DARBELNET J. *Stylistique comparée du français et de l'anglais*. Paris: Didier, 1977.
- ZICH, O. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1986.

## Články, doslovy

CHALAYE, S. JOBERTOVÁ, D. Dramatika černé Afriky: bouřlivá křižovatka přítomnosti a minulosti. *Nový Orient*, březen 2003, roč. 58, č. 3, str. 101–104.

CHALAY, S. NĚMEČKOVÁ, L. Afrika je budoucnost. Říká francouzská teatroložka Sylvie Chalaye. *Divadelní noviny*, 19. 3. 2002, roč. 11, č. 6, s. 12.

LÁZŇOVSKÝ, M. José Pliya: Masky Siky. Rozhovor s Michalem Lázňovským. *Magazín Klubu Vltava*, 2004, roč. 9, č. 1. S. 26–27.

LVOV, N. I. Soudobé africké divadlo. *Scénografie*, 1970, roč. 8, č. 4, s. 3–44.

KOLÁŘOVÁ, K. Skrze ženské postavy mluvím o černoších. *MF Dnes*, 28. 3. 2002. Také [online]. Dostupné z: [http://kultura.idnes.cz/divadlo.aspx?r=divadlo&c=A020328\\_084543\\_divadlo\\_ef](http://kultura.idnes.cz/divadlo.aspx?r=divadlo&c=A020328_084543_divadlo_ef). [Cit. 1. 8. 2012].

KOLÁŘOVÁ, K. Slovo má magickou hodnotu. *MF Dnes*, 20. 3. 2004.

KRÁL, K. Kulturní kolonialismus. Z besedy uskutečněné časopisem Svět a divadlo 8. 3. 2003 v rámci 2. ročníku afrických divadelních setkání – Tvůrčí Afrika. *Svět a divadlo*, 2003, roč. 14, č. 3, s. 52–58.

NĚMEČKOVÁ, L. Jiná Afrika?. *Magazín Klubu Vltava*, 2005, roč. 10, č. 1, s. 25–27.

NĚMEČKOVÁ, L. Kossi Efoui: Jsem občanem Afriky, která zatím neexistuje. *Právo*, 12. 5. 2005.

NĚMEČKOVÁ, L. Temné jsou předsudky, ne Afrika. Zamyšlení nejen nad českým divadlem. *A2*, 15. 9. 2010, roč. 6, č. 19, s. 14–15.

NĚMEČKOVÁ, L. 2002. Doslov: Dělat divadlo v Togu znamená plavat proti proudu. In YAO NORMAN, R. Haló, Afriko!. Přel. Matylda a Michal Lázňovských. Praha: Divadelní ústav, 2009, s. 36–38.

NĚMEČKOVÁ, L. 2003. Doslov: Caya Makhelé. In MAKHELE, C. *Bajka o lásce, pekle a márnici*. Přel. Matylda a Michal Lázňovských. Praha: Divadelní ústav, 2003, s. 37–39.

TICHÝ, Z. Africký dramatik Koffi Kwahulé přijel do Prahy a říká: Píšu jako lidská bytost. *Právo*, 26. 3. 2004.

## Internetové zdroje

[www.africultures.com](http://www.africultures.com)

[www.afrithetre.com](http://www.afrithetre.com)

[www.lesfrancophonies.com](http://www.lesfrancophonies.com)

1er Festival Mondial des Arts Nègres. [online]. *Continuo's Weblog*, 25. 11. 2009. Dostupné z: <http://continuo.wordpress.com/2009/11/25/dakar-1966-1er-festival-mondial-des-arts-negres/>. [Cit. 1. 8. 2012].

CHALAYE, S. Dramaturgies africaines d'aujourd'hui en 10 parcours. Carnières : Lansman, 2001. [online]. Dostupné z: [http://books.google.cz/books?id=FY5obEhVXkYC&pg=PT46&lpg=PT46&dq=cable+du+cloitre+cimetiere+makhel%C3%A9&source=bl&ots=0oJTGeiQ-C&sig=ihNSLkvirrrh7Yk6Q0pW2Nsbt8c&hl=cs&sa=X&ei=UF4qUi1Ku2M4gT53IGgCA&redir\\_esc=y#v=onepage&q=cable%20du%20cloitre%20cimetiere%20makhel%C3%A9&f=false](http://books.google.cz/books?id=FY5obEhVXkYC&pg=PT46&lpg=PT46&dq=cable+du+cloitre+cimetiere+makhel%C3%A9&source=bl&ots=0oJTGeiQ-C&sig=ihNSLkvirrrh7Yk6Q0pW2Nsbt8c&hl=cs&sa=X&ei=UF4qUi1Ku2M4gT53IGgCA&redir_esc=y#v=onepage&q=cable%20du%20cloitre%20cimetiere%20makhel%C3%A9&f=false) [cit. 1. 8. 2012].

HRDINOVÁ, R. Studio Disk uvádí hru Nestyda. [online] *Právo*, 27. 1. 2004. Dostupné z: <http://www.novinky.cz/kultura/24449-studio-disk-uvadi-hru-nestyda.html>. [cit. 1. 8. 2012].

KOM, A. La Malédiction francophone. Défis culturels et conditions postcoloniales en Afrique. Hamburg: LIT, 2000. [online]. Dostupné z: <http://www.google.com/books?hl=cs&lr=&id=w29UbL3UjnlC&oi=fnd&pg=PA5&dq=theatre+francophone+afrique&ots=-Z-CxaAxDs&sig=4MvVXtBw-NdYjTO1YibxY6abcU#v=onepage&q=theatre%20francophone%20afrique&f=false>. [Cit. 20. 4. 2010].

KUBIŠTA, A. Caya Makhélé : Le mythe explique encore aujourd'hui ce que nous sommes. *Radio Praha*, 12. 12. 2011. [online]. Dostupné z: <http://www.radio.cz/fr/rubrique/faits/caya-makhele-le-mythe-explique-encore-aujourd'hui-ce-que-nous-sommes>. [Cit. 9. 8. 2012].

KUBIŠTA, A. Caya Makhélé : Au théâtre, écriture et oralité sont au rendez-vous. *Radio Praha*, 21. 12. 2011. [online]. Dostupné z: <http://www.radio.cz/fr/rubrique/faits/caya-makhele-au-theatre-ecriture-et-oralite-sont-au-rendez-vous->. [Cit. 9. 8. 2012].

LIEVOIS, K. Quelques données quantitatives concernant la traduction de la littérature francophone. *Atelier de Traduction*, No 5-6, 2006. [online]. Dostupné z: [http://www.litere.usv.ro/atelier\\_de\\_traduction\\_5\\_6.pdf](http://www.litere.usv.ro/atelier_de_traduction_5_6.pdf). [Cit. 9. 8. 2012].

NĚMEČKOVÁ, L. Budíme všichni Afričani. 20. 2. 2002. [online]. Dostupné z: <http://www.afrikaonline.cz/view.php?cisloclanku=2002042001>. [Cit. 16. 8. 2012].

NĚMEČKOVÁ, Lucie. Dnes Afrika v Comédie française a zítra v pražském Národním? *Právo*, 17. 9. 2005. Také [online]. Dostupné z: <http://www.novinky.cz/kultura/65282-dnes-afrika-v-comedie-francaise-a-zitra-v-prazskem-narodnim.html>. [Cit. 16. 8. 2012]

PODHORSKÁ, J. Caya Makhelé: Divadlo se rodí z touhy pochopit dobu, ve které žijeme... *Zprávy DILIA zima 2011*. Dostupné z: <http://www.dilia.cz/index.php/component/k2/item/8554-zpravy-dilia-zima-2011>. [Cit. 16. 8. 2012]

Pour une littérature-monde en français. [online] Dostupné z: [http://poezibao.typepad.com/poezibao/2007/03/pour\\_une\\_littra.html](http://poezibao.typepad.com/poezibao/2007/03/pour_une_littra.html). [Cit. 12. 8. 2012].  
Littérature francophone. *Wikipedia*. 12. 6. 2009. [online]. Dostupné z: [http://fr.wikipedia.org/wiki/Litt%C3%A9rature\\_francophone](http://fr.wikipedia.org/wiki/Litt%C3%A9rature_francophone). [Cit. 12. 8. 2012].

### **Rozhovory (viz příloha)**

Osobní rozhovor s Michalem Lázňovským, Praha, 12. 5. 2012.

Osobní rozhovor s Lucií Němečkovou, 6. 3. 2012.

E-mailová korespondence s režisérkou hry Zuzanou Patrákovou, 8. 5. 2012.

E-mailová korespondence s překladatelkou Janou Podhorskou, 22. 8. 2012.



# Přílohy

*Příloha č. 1. E-mailová korespondence s překladatelkou Janou Podhorskou, 22.8. 2012.*

*Příloha č. 2. E-mailová korespondence s režisérkou Zuzanou Patrakovou, která pro Městské divadlo ve Zlíně nastudovala hru Čarování. 8. 5. 2012.*

*Příloha č. 3. Osobní rozhovor s divadelní režisérkou, dramaturgyní a organizátorkou festivalu Tvůrčí Afrika Lucií Němečkovou, 6. 3. 2012.*

*Příloha č. 4. Osobní rozhovor s překladatelem Michalem Lázňovským, 12. 5. 2012. (nebyl autorizován, proto uvádíme jen okruhy témat)*

*Příloha č. 5. Rozhovor s Kossim Efoui: Jsem občanem Afriky, která zatím neexistuje. Právo, 12. 5. 2005.*

*Příloha č. 6. Ukázka ze hry La Fable du cloître des cimetières.*

*Příloha č. 7. Ukázka překladu hry La Fable du cloître des cimetières.*

*Příloha č. 8. Ukázka ze hry Sortilèges.*

*Příloha č. 9. Ukázka překladu hry Sortilèges.*

*Příloha č. 10. Ukázka ze hry Allo l'Afrique.*

*Příloha č. 11. Ukázka překladu hry Allo l'Afrique.*